L'EDUCATION MUSICALE

REVUE MENSUELLE

DECEMBRE
1981/Nº 283

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **J. DEIT**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outre-Mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an).	**F. 85**	**F. 100**
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an).	**F. 105**	**F. 120**
3. Fascicule BAC	**F. 20**	
Abonnement de soutien		**F. 120**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E.M. » dans la quinzaine suivant son échéance.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 2 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) **F.10**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F. 12**

Fascicule BAC .... **F. 20**

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 369.70 PARIS au nom de E.G.P.

C'est à M. **MUSSON**, 3, rue des Ecoles 77590 Bois le Roi, que doit être adressée toute correspondance concernant (rapports, articles, demande de renseignements professionnels et pédagogiques) à l'exclusion des souscriptions et renouvellements d'abonnements. Tél. : 069 69-91 ou 540 93-12.

DIRECTION :
E.G.P., 9, rue Coëtlogon. 75006 PARIS Tél. : 548 04-72 et 548 19-74 C.C.P. : PARIS 369-70 R.

38ème Année Nº 283

DECEMBRE 1981

SOMMAIRE

Notre Supplément Iconographique 83

Hommage à Amy DOMMEL DIENY, par S. GUT et J.J. WERNER 85

FRANZ SCHUBERT, le Roi des Aulnes, par C. PERRET-GENTIL 87

Les premières années de FORMATION MUSICALE au Conservatoire, par A. MOLINARI-JOLIBERT (Fin) 92

VINCENT D'INDY et l'Impressionnisme «Un jour d'été à la montagne », par G. GUILLEMONT (Fin) 95

Le protestantisme et l'orgue, par C.R. MUESS (Fin) 101

Examens et Concours 103

Bibliographie 105

Notre Discothèque 107

Informations diverses 111

LES GRANDES MARQUES RÉUNIES

Erard

GAVEAU

PLEYEL

Die beispielhafte Kooperation.
Vier große Traditionen fortgesetzt
mit der Vernunft unserer Zeit.
Vier große Namen – ein Partner
für den Handel.

La Coopération exemplaire.
Perpétuation de quatre grandes
traditions avec la rationalité de
notre temps.
Quatre grands noms – un partenaire pour le commerce.

SCHIMMEL®
INTERNATIONAL



Les Grandes Marques Réunies
GAVEAU 1847
ERARD 1780
PLEYEL 1807
SCHIMMEL 1885
Marque déposée à Paris

Wilhelm Schimmel Pianofortefabrik GmbH
Hamburger Straße 273 b
3300 Braunschweig

S. A. Gaveau-Erard
45–47 Rue La Boetie, 75008 Paris

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

UN ORCHESTRE AU MOYEN AGE

par
E. PERSONNE
Agrégée de l'Université

Nous sommes ici en présence d'un dessin emprunté à un manuscrit de Pesaro que l'on peut dater du 12ème siècle ou du début du 13ème siècle. Pesaro est une ville située sur la côte Adriatique, non loin de Rimini ; elle fut détruite par les Barbares, reconstruite par Bélissaire et retrouva sa prospérité sous le gouvernement des Malatesta au 13ème siècle ; elle possède, outre une pinacothèque, une bibliothèque renfermant, entre autres, plus de 2000 manuscrits.

Ce dessin représente un ensemble de musiciens, jouant des instruments les plus répandus à cette époque ; peut-on parler d'ensemble orchestral au sens où nous l'entendons actuellement ? A la suite des Grandes Invasions, l'art musical a péréclité en Europe Occidentale ; l'orgue, très en faveur dans la Rome Antique, a disparu sous les ruines des riches demeures ; de la musique, subsistent les chants d'église, en particulier les psaumes, d'origine judaique, mais utilisés par les chrétiens. La tentative de Saint Ambroise au 4ème siècle pour restaurer le chant liturgique ne parvient pas à s'imposer ; c'est avec Grégoire le Grand (fin du 6ème siècle) qu'apparait un véritable renouveau dans la musique.

En Gaule, les Mérovingiens essaient de restaurer cet art : Clovis fait venir de Rome, un citharède pour enseigner la musique et former des élèves ; ceux-ci, sous le règne de Chilpéric, tentent de dispenser les principes de leur art ; mais il ne s'agit que de tentatives. Est-ce à dire que les gens de cette époque ne chantaient pas ? il semble qu'il existait un fonds d'airs populaires, mais qui ne nous sont pas parvenus.

Avec la Renaissance Carolingienne, la musique retrouve place dans la civilisation. Dès 757, l'empereur byzantin Constantin Copronymos offre à Pépin le Bref un orgue dont le clavier est formé de planchettes verticales et les tuyaux réalisés en cuivre ou en bronze ; à la même époque, le pape Etienne II envoie deux chantres auprès du souverain franc. Puis Charlemagne commande une réplique de l'orgue offert à son père et obtient du pape, l'envoi de deux nouveaux chantres ; en même temps, il fonde deux écoles de musique, l'une à Metz, l'autre à Soissons.

C'est au Xème siècle que l'on tente d'établir un code de la notation musicale (notation qui fut, non point inventée, mais mise au point par Guy d'Arezzo, un siècle plus tard, et qui ne s'est imposée que lentement).

Le personnage principal du document est un souverain, assis sur un trône, coiffé d'un diadème, le sceptre en main (il peut être intéressant de comparer cette figure à celle de la Bible de Charles le Chauve) ; ce personnage est, probablement, le Roi poète de la Bible : en effet, il porte sur la poitrine une sorte de **lyre** dont la forme correspond à l'ancienne lyre germanique, le CRWTH, attribué à David dans les manuscrits français et allemand du XIème siècle, d'autre part, le joueur d'orgue, situé à droite, s'inscrit dans un «D», est-ce l'initiale d'un texte relatif à David ? La Lyre germanique est soutenue par une lanière passée autour des épaules ; les cordes, en crin de cheval ou en boyaux, sont pincées ou frottées. (Signalons que le CRWTH était encore en usage au Pays de galles au XIXème siècle).

A la gauche du roi, un joueur de **vièle** : instrument à cordes et à archet, originaire d'Orient, les premières vièles apparaissent en Occident à la fin du VIIIème siècle ; leur forme se stabilise au XIIIème siècle ; (par la suite, elle donnera naissance à de nombreuses «violes») ; le dos de l'instrument est légèrement bombé, il s'appuie sur l'épaule, la main gauche tient le manche et appuie sur les cordes pendant que la main droite utilise l'archet pour faire vibrer les cordes.

Près du joueur de vièle, un joueur de **carillon** : le carillon comportait soit 2 cloches, soit comme ici 4 ; au début les cloches étaient mises en branle au moyen de cordes, puis on employa des marteaux ce qui permettait de mieux varier l'intensité et le rythme du son. (cette forme de percussion sera utilisée dans les jaquemarts et les horloges monumentales médiévales).

Aux pieds du roi, un joueur de **trompette** : la trompette, connue depuis la plus haute antiquité fut à l'origine une corne d'animal ; (forme conservée dans le cor) ; avec l'apparition de la métallurgie, elle devient un tube cylindrique, évasé à son extrémité inférieure : la Bible y fait souvent allusion (trompettes de Jéricho) ; elle joue un grand rôle dans les cérémonies, les solennités, les fêtes religieuses, les actes militaires médiévaux. Avec les Croisades, les trompettes connaissent une nouvelle faveur, mais ce n'est qu'à la Renaissance qu'apparait l'idée d'enrouler le tube métallique.

Enfin le centre du dessin est occupé par **l'orgue** : ici aussi, l'origine en est très ancienne : il y est fait allusion dans la Bible ; certains en attribuent l'invention à Archimède ; ce qui est sûr, c'est qu'il est utilisé couramment à

Rome ; plus tard, à Byzance, il accompagne l'apparition de l'empereur ; la soufflerie de ces orgues est assurée par un système hydraulique, le soufflet est une outre de peau.

Le Moyen Age remplace ce système par un système pneumatique ; le soufflet est formé de deux tables de bois jointes par un corps de cuir plissé, aboutissant à une embouchure qui envoie l'air, ainsi comprimé, dans les tuyaux ; dans le cas le plus simple, l'organiste manie le soufflet d'une main pendant qu'il joue de l'autre ; mais le plus souvent, il existe des orgues à soufflets multiples ; c'est le cas ici où il y a double soufflet : l'exécutant est assis devant un clavier correspondant à 11 tuyaux. Les orgues médiévaux sont, au début des **orgues portatifs** ; bientôt, leurs dimensions augmentent, il faut les poser, soit à terre, soit sur une surface solide : d'où leur nom **d'orgues positifs**. Le nombre de tuyaux s'accroit encore au cours du Moyen Age pour arriver à l'**orgue de tribune** (orgue de Winchester : 400 tuyaux, 26 soufflets ; Amiens, Reims 2 500 tuyaux).

Telle quelle cette formation musicale permet de donner une idée de ce que pouvait être, dans une cour seigneuriale du Haut Moyen-Age, un concert groupant des instruments de sonorité et de tonalité différentes ; cependant, il est difficile de parler ici d'harmonie véritable, il ne s'agit encore que de la conjugaison de voix à la quarte ou à la quinte, se retrouvant à l'unisson à la fin de l'oeuvre.

HOMMAGE A AMY DOMMEL-DIENY (1894-1981)

Ses nombreux amis - et tous ceux qui ne la connaissait que par son oeuvre - seront bouleversés d'apprendre la mort d'une personnalité marquante du monde de la musique et de la pédagogie musicale : Amy Dommel-Dieny. Je n'insisterai pas sur le rayonnement de la personne, sur son extrême affabilité, sur l'enrichissement spirituel que l'on retirerait des instants précieux passés auprès d'elle, sur la dignité noble et pourtant si simple qui émanait naturellement de tout son être. Mon ami Jean-Jacques Werner, qui la connaissait depuis plus longtemps que moi, saura le faire avec plus de précision.

Je voudrais ici retracer le rôle et l'importance de son activité professionnelle.

De 1918 à 1921, Amy Dommel-Dieny enseigne l'harmonie et le contrepoint à la Schola Cantorum avant d'aller s'établir à Sarre-Union où - grâce à son énergie et à son talent d'organisation - elle transforme sa demeure alsacienne en un véritable centre de rayonnement artistique. Parmi les personnalités qui y vinrent, citons au hasard : Vincent d'Indy, Albert Schweitzer, Wurmser, Claude Crussard. Pendant la dernière guerre, elle enseigne l'harmonie à l'école César Franck ainsi qu'à l'Ecole Normale de Musique. A partir de 1953, elle devient chargé de cours à l'Institut de Musicologie de la Sorbonne et ouvre en 1955 une classe d'analyse harmonique au Conservatoire de Strasbourg. Parallèlement, Amy Dommel-Dieny donna de nombreuses conférences dans bien des villes européennes et assura plusieurs stages d'analyse harmonique, comme à l'Académie d'orgue de Saint Dié, où à l'Académie Chigiana de Sienne, où encore aux Pâques musicales d'Annecy. Il ne faut pas oublier non plus l'activité compositorielle qui se manifesta avec prédilection dans la sphère de la musique pour enfants.

Mais le domaine essentiel de son labeur fécond fut celui de l'enseignement et de l'explication de l'écriture musicale. C'est vers 1950 qu'Amy Dommel-Dieny commença à s'atteler à son oeuvre fondamentale qui devait l'occuper jusqu'à la veille de sa mort : **L'Harmonie Vivante**. Animée des principes que son cher maitre Vincent d'Indy lui avait inculqués pendant dix années et désireuse de dépoussiérer un enseignement souvent sclérosé, la très clairvoyante pédagogue développa une méthode originale dont on rappellera les traits fondamentaux : étude simultanée de l'harmonie et du contrepoint, recherche de la signification musicale d'une ligne mélodique considérée globalement, dépassement de la «lettre» en ne perdant jamais de vue la finalité artistique, recours incessant aux exemples des grands maitres en analysant leurs oeuvres. Et joignant l'acte à la parole, elle établit au cours des trois dernières décennies un corpus imposant d'analyses magistrales. Sur son lit d'hopital encore, elle corrigeait les épreuves de son dernier ouvrage qui devait en être le couronnement et qui paraitra d'ici la fin de l'année : **Pardon, Bach...** Avec une humilité touchante, elle s'excuse auprès du Maitre des maitres de procéder à des analyses et à des commentaires de ses oeuvres.

Depuis 1977 s'est constituée une association qui publie les **Cahiers de l'Harmonie Vivante**, ayant pour but de répandre les idées de l'initiatrice de cette nouvelle pédagogue. Maintenant qu'Amy Dommel-Dieny n'est plus, il est du devoir de ses disciples de suivre et d'approfondir la voie qu'elle a si lumineusement tracée.

Serge GUT

Madame DOMMEL nous a quitté - Avec elle disparait un apôtre de la musique et un pionnier de l'analyse musicale - Pédagogue née, son enseignement consistait avant tout à éclairer le comment et le pourquoi des oeuvres. Avec méthode et fermeté, elle nous permettait de rentrer en dedans du mystère musical et pourtant nul autre qu'elle ne fut plus respectueux, plus humble devant les oeuvres des maitres. D'ailleurs comme l'a dit Serge GUT, le titre de son dernier ouvrage : «Pardon Bach»... en fait foi.

Le grand souci de cette lumineuse personnalité était l'approche consciente du texte - analyser ce qui pouvait l'être et ainsi permettre à l'instrumentiste, au chanteur, de mieux construire son interprétation et de la rendre sensible -

Sa patience face à l'élève était infinie - son enseignement imagé, d'une rare densité. Elle veillait au cheminement logique de nos déductions et nous aidait à «trouver par nous-mêmes». Infatigable au travail ses cours étaient minutieusement préparés - Je n'en ai jamais connu d'ennuyeux ni d'aride malgré parfois l'austérité de certains sujets traités. - Son acuité de pédagogue était extraordinaire, ses cours vivants, légers, étaient illustrés de nombreux exemples puisés aussi bien chez Bach ou Berg - Elle était d'ailleurs remarquable pianiste.

«**L'Harmonie Vivante**» (1) est heureusement là pour témoigner de cet enseignement magistral - cette collection qui réunit un nombre considérable d'analyses est une référence pour tous les musiciens -

Ne jamais aborder la science harmonique qu'en fonction de l'art - éclairer, expliquer l'oeuvre à la lumière du fait musical et non la noyer dans un verbiage de technocrate, faire aimer ce que l'on aime, donner ce qui vous a été donné, instruire et conforter, être disponible et aimer les autres c'était cela son enseignement. Tous ceux qui en ont bénéficié lui en savent gré.

Jean-Jacques WERNER
Directeur du Conservatoire de FRESNES

---

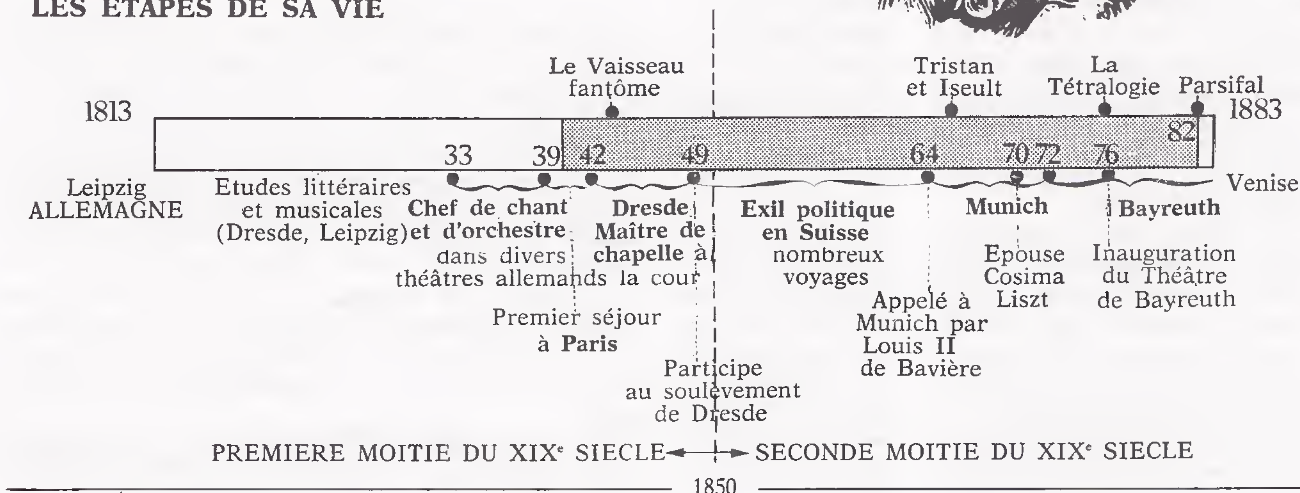
(1) Editions Musicales Transatlantiques 50, rue J. de Maistre 75018 Paris.

L'Harmonie Vivante présente une méthode musicale incluant le contrepoint élémentaire et liée étroitement à l'analyse harmonique. Elle vise à enrichir la connaissance des oeuvres pour l'interprète comme pour l'auditeur, et met en évidence aux yeux de l'étudiant le lien entre l'étude de l'harmonie et ses études instrumentales.

RICHARD WAGNER
(1813-1883)



LES ETAPES DE SA VIE



SES ŒUVRES

I. LES DRAMES LYRIQUES (OPERAS)

A) 1833-1842 (débuts, influences italiennes de WEBER) :
- *Rienzi.*

B) 1842-1850 (apparition de sa personnalité, mais cadre encore traditionnel) :
- *Le vaisseau fantôme, Tannhäuser, Lohengrin.*

C) 1850-1882 (grands chefs-d'œuvre, mise en place de la réforme) :
- **La Tétralogie** *(L'anneau du Niebelung)* en quatre opéras : *L'or du Rhin, La Walkyrie, Siegfried, Le crépuscule des dieux.*
- *Tristan et Iseult.*
- *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg.*
- *Parsifal.*

II. AUTRES ŒUVRES

- **Lieder** : *Wesendoncklieder.*
- Ouverture pour *Faust.*
- **Poème symphonique** : *Siegfried Idyll.*

SON RAYONNEMENT

• **Il rénova entièrement l'art lyrique,** imposa peu à peu sa réforme au monde musical et sa **domination** fut **écrasante sur les générations de musiciens de la fin du XIXe siècle,** tant en Allemagne qu'à l'étranger.

• Il lutta pour la **reconstitution d'un spectacle total où tous les éléments** (musique, livret, mise en scène, décors...), étroitement liés, **participent à la compréhension de sujets universels,** voire philosophiques.

• Son **rayonnement** fut tel, qu'outre ses **nombreux imitateurs,** il **provoqua de vives réactions** de la part de compositeurs français (FAURE, DEBUSSY) et fut ainsi, plus ou moins directement, **à l'origine des différentes formes d'art lyrique contemporain.**

• Le compositeur se double d'un **homme de théâtre** (chef d'orchestre, metteur en scène), d'un **philosophe** et d'un **homme de lettres** (livrets écrits par lui-même, ouvrages divers).

Edition musicale (partition commentée)

Franz SCHUBERT : **Neue Ausgabe sämtlicher Werke**, Lieder, Band 1, Teil a und Teil b. Texte de présentation : Prof. Walther Dürr. Bärenreiter, Kassel.

Petite bibliographie

M. J.E. Brown : **Essays on Schubert**, MacMillan, Londres.
M.J.E. Brown : **Schubert, A critical Biography**. MacMillan, Londres.
O.E. Deutsch : **Franz Schubert, Die Dokumente seines Lebens**. Bärenreiter, Kassel.
O.E. Deutsch : **Franz Schubert, Memoirs by his Friends** (traduction Ley et Novell). Black, Londres.
O.E. Deutsch : **Franz Schubert, Thematisches Verzeichnis seiner Werke...**, édition nouvelle en allemand. Bärenreiter, Kassel (1978)
A. Einstein : **Schubert, portrait d'un musicien** (traduction Delalande). Gallimard, Paris.
D. Fischer-Dieskau : **Les Lieder de Schubert** (traduction Demet). Diapason/Laffont, Paris.
B. Massin : **Franz Schubert**. Fayard, Paris.
M. Tournier : **Le Roi des Aulnes**, roman. Gallimard, Paris. Contient une bonne traduction de la ballade de Goethe, **Erlkönig**.

Petite discographie

a) Version chant-piano :
- Dietrich Fischer-Dieskau, Gerald Moore : DGG 2530 229
- Hermann Prey, Karl Engel : Phonogram 6584 050
- Hermann Prey, Leonhard Hokanson : Philips 6573 010
- Rita Streich, Kim Borg, Erik Werba : DGG/Héliodor 2548 268
- Udo Reinemann, Christian Ivaldi : Arion ARN 38 424
- Peter Lagger, Norman Shetler : Philips 6520 001
- Christa Ludwig, Geoffrey Parsons : Columbia SAX 5272

b) Arrangements orchestraux de Liszt et Berlioz
- Hermann Prey, Orchestre philharmonique de Munich, Bertini : RCA RL 30 453.

Franz Schubert :

« LE ROI DES AULNES »

(D 328)

par
Colette PERRET-GENTIL
(Genève)

En 1782, Goethe, s'inspirant d'une chanson lyrique danoise, déjà traduite en allemand par Herdér, écrit son célèbre **Erlkönig** (Le «Roi des Aulnes»). C'est une ballade, forme littéraire fort prisée en Allemagne à cette époque. Très populaire, le poème tente de nombreux musiciens, parmi lesquels Reichardt, Loewe, Zelter et même Beethoven (qui s'arrêta au brouillon) ; mais le plus connu est Franz Schubert, dont le Lied a d'ailleurs été instrumenté à diverses reprises : d'abord par son propre frère Ferdinand, puis par Liszt et Berlioz.

Les quatre versions du Lied

Schubert a donné quatre version de son **Roi des Aulnes**, peu différentes les unes des autres. Cependant, la deuxième version (ou la troisième, selon certains) se présente comme une «version simplifiée», où les triolets de croches, presque omniprésents dans l'accompagnement, sont remplacés par des croches. C'est cette version qui sera envoyée à Goethe et que Schubert, trouvant les triolets trop difficiles, jouait, selon plusieurs témoignages concordants.

Les dates de composition approximatives sont : vers octobre 1815 pour la première version ; 1816 pour les deux suivantes ; on sait seulement que la quatrième n'est pas postérieure au printemps 1821, époque de sa publication.

Les malheurs d'un chef-d'oeuvre

Spaun, un ami intime de Schubert, a raconté comment celui-ci aurait écrit en une après-midi, après avoir découvert le poème, son **Roi des Aulnes**. Les musicologues se querellent encore sur ce point, qui parait impossible à plusieurs. Ce qui est acquis, par contre, c'est l'impression profonde

que la composition fit, à l'époque, sur tous les amis de Schubert.

Au printemps 1816, Spaun envoie à Goethe une lettre extrêmement déférente et deux cahiers de Lieder sur ses propres poèmes, parmi lesquels **Erlkönig**. Schubert les a soigneusement recopiés pour la circonstance. Mais Goethe, sans répondre, se borne à retourner les cahiers. Ce n'est qu'en 1830 (donc après la mort de Schubert) qu'il découvrira toute la beauté du Lied, lors d'une interprétation que lui en donnera Wilhelmine Schröder-Devrient.

En 1817, Schubert (ou Spaun ?) adresse la manuscrit à Breitkopf et Härtel. Les éditeurs confondent Schubert avec l'un de ses homonymes, musicien à Dresde ! Le Franz Schubert de Dresde, prévenu, s'insurge contre celui qui, croit-il, a osé abuser de son nom et nie, bien sûr, avoir écrit la ballade, qui est alors renvoyée par les éditeurs.

Schubert n'a pas dix-neuf ans lorsqu'il écrit son **Erlkönig** (numéro 328 au catalogue Deutsch) ; mais il compte déjà à son actif plus de trois cents compositions, parmi lesquelles des symphonies, des messes, des opéras et, bien entendu, de nombreux Lieder (dont **Marguerite au rouet**). Or rien n'a pu encore être publié. Ce n'est que trois ans plus tard (en 1818) que parait le premier Lied (**Erlafsee**)... dans un almanach ! De fait, **Erlkönig**, avec son numéro d'opus 1, est bien la première oeuvre réellement «éditée», mais cet évènement ne survient qu'au printemps 1821 et ne doit rien aux éditeurs eux-mêmes.

En effet, l'ouvrage n'est connu d'abord que de quelques intimes. Un élève du Konvikt (où Schubert avait fait préalablement cinq ans d'études), Benedikt Randhartinger, âgé de quatorze ans, aurait été le premier à chanter le **Roi des Aulnes**, dès après sa composition. Stadler raconte aussi qu'en 1819, lors d'un séjour de Schubert à Steyr, la ballade fut exécutée en trio avec Schubert dans le rôle du père et Vogl dans celui du Roi des Aulnes, tandis que Stadler lui-même s'asseyait au piano et que Joséphine von Koller (la dédicataire de la **Sonate en la majeur** op. 120) chantait l'enfant.

Pourtant, on date parfois la «première» exécution du Lied du 1er décembre 1820, lorsque le ténor August von Gymnich, accompagné par Anna Fröhlich, le chanta au cours d'une soirée chez Sonnleithner. Il le chanta à nouveau, **publiquement** cette fois-ci, le 25 janvier suivant, au Gundelhof, lors d'une réunion des Amis de la Musique. Enfin, le 7 mars 1821, Michael Vogl (chanteur très connu et ami de Schubert) en donna une autre exécution **publique** le Lied fut bissé.

Le **Roi des Aulnes** se fait donc connaitre peu à peu, et chaque exécution est un succès. Pourtant les éditeurs, Haslinger, puis Diabelli, sollicités par des amis de Schubert, se récusent : l'accompagnement est trop difficile, le compositeur inconnu. Les amis (dont Sonnleithner) se cotisent alors et financent une première édition (environ 600 exemplaires, dont une centaine sont écoulés en une seule soirée). Ainsi le **Roi des Aulnes** fut-il enfin édité, dans sa quatrième version, le 31 mars 1821, chez Cappi et Diabelli. Schubert le dédia au comte Moritz von Dietrichstein, qui venait d'être nommé premier directeur au Théâtre de la Cour. (Il est bien connu en France pour avoir été précepteur du Roi de Rome).

La ballade de Goethe

La ballade de Goethe est concise et ramassée. En huit strophes de quatre lignes, tout est dit. Trois personnages : un père et son enfant malade, et l'inquiétant Roi des Aulnes, tout droit sorti du délire de l'enfant. Il fait nuit, le cheval galope. Une nature complice s'en mêle : les vieux saules, les trainées de brouillard, le bruissement du vent dans les feuillages, autant de manifestations, à travers la fièvre, du Roi des Aulnes, qui a jeté son dévolu sur l'enfant. Il se fait séducteur d'abord, menaçant ensuite. Le père tente en vain de calmer son fils ; tous ses efforts échouent. Quand le père arrive enfin à la maison, l'enfant est mort dans ses bras.

La nuit, la nature complice, le voyage, la mort, autant de thèmes chers au romantisme.

La réalisation de Schubert

Avant de découvrir **Erlkönig**, Schubert a déjà mis en musique plusieurs ballades. Ce sont généralement de longs morceaux «durchkomponiert» (ce terme, difficile à traduire, exprime le fait que l'ouvrage est composé «de manière continue», par opposition au Lied **strophique**, où de nombreux récitatifs s'intercalent entre les passages mélodiques).

Avec le **Roi des Aulnes**, Schubert ne tombe pas dans le piège (tendu par la structure du poème) du Lied strophique. Il va s'agir, en effet, de rendre deux éléments essentiels : le **caractère haletant** de cette espèce de «chevauchée fantastique» à travers les ténèbres, avec sa rupture brutale à la fin ; et **l'accroissement incessant de la tension dramatique**, que seul un Lied durchkomponiert peut rendre. Mais la concision même du texte va obliger le compositeur à une extrême concentration. Les récitatifs disparaissent, sauf le récitatif final, qui marque justement la rupture, et s'avère d'autant plus saisissant qu'on ne l'attendait plus.

Le Lied, dans sa quatrième version, compte 148 mesures (à quatre temps) ; le tempo est «schnell», donc «vite», avec une indication métronomique (♩=152). Le choix d'une tonalité mineure (sol mineur) pour une page aux résonances aussi tragiques ne surprendra personne.

Schubert suit scrupuleusement le modèle proposé par Goethe. Le schéma ci-joint nous aide à comprendre la démarche. Il existe neuf séquences distinctes. Les deux séquences extrêmes (type A), où la parole est au narrateur, débutent et concluent en **sol** mineur. Les sept séquences

intermédiaires voient deux types alterner selon que le père et le fils s'expriment (type B) ou qu'il s'agisse du Roi des Aulnes (type C).

On notera que les trois séquences du Roi des Aulnes s'élèvent tonalement d'un, puis deux degrés (si bémol lajeur, do majeur, mi bémol majeur), tandis que les trois dernières séquences de type B montent d'un degré chaque fois (sol mineur, la mineur, si bémol mineur) : ce qui rend parfaitement la progression de la tension dramatique soulignée plus haut.

Dans sa première intervention, le Roi des Aulnes est tout charme et douceur, on reste dans le mode majeur, avec une dynamique ppp. Puis il insiste, séducteur encore, mais on sent poindre une menace : brève apparition du mineur dans la séquence. Enfin, dernière apparition, plus brève : le pianissimo n'est plus que pp, et dès que la menace est expressément formulée («Et si tu ne consens pas, j'emploie la force»), on module de mi bémol majeur à ré mineur.

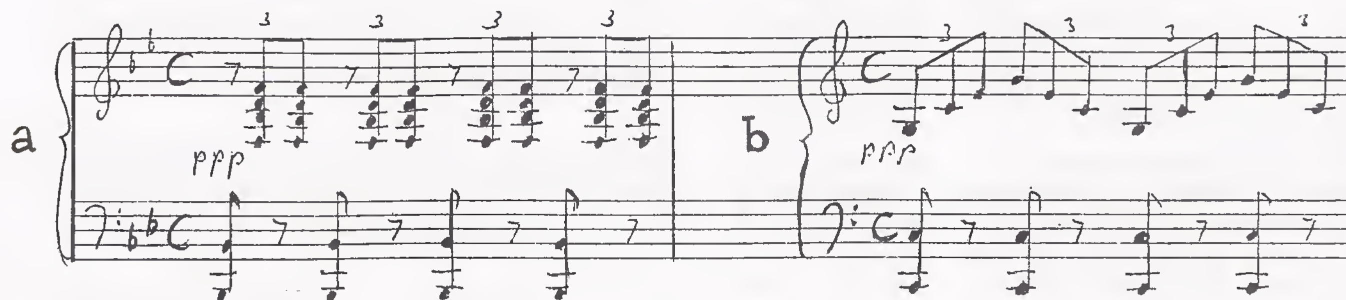
Les séquences de type B méritent aussi un regard attentif. Lors du premier dialogue, exposé pp, nul n'est encore vraiment conscient d'un danger pressant ; on oscille entre majeur et mineur. Mais dès que le Roi des Aulnes s'est manifesté, l'enfant crie sa terreur (f à deux reprises et finalement fff). Il s'exprime en mineur, avec pourtant une ambiguité, créée par un troisième degré augmenté. L'angoisse de l'enfant est extraordinairement rendue par une dissonance très forte, due à une pédale de dominante dans l'accompagnement, sur laquelle est construit un accord de neuvième (ex. 1) :

Cette dissonance avait déjà frappé les amis de Schubert à la création du Lied. «Alors que certains souhaitaient éliminer une dissonance, qui revient plusieurs fois, Ruzicka expliqua, la faisant entendre au piano, combien elle était nécessaire ici, par référence au texte, combien elle était belle, au contraire, et comme elle se résolvait heureusement» (Spaun). Et pour renforcer encore l'effet de peur croissante, on progresse par chromatismes (ex. 2) :

Le père répond, en mineur. Mais alors qu'il revient finalement au majeur dans son avant-dernière intervention, il reste en mineur la dernière fois, quand le danger se précise. Finalement, il n'a même plus le temps de répondre. Il ne peut que presser son cheval : «Er reitet geschwind» («Il chevauche vite»), dit le narrateur, et aussitôt Schubert note expressément un «accelerando» dans sa partition.

L'accompagnement si difficile du Lied n'est pas un simple support harmonique à la voix humaine, mais une partie «en soi», essentielle, indispensable, dont l'importance ne le cède en rien au chant. Cette conception, révolutionnaire pour l'époque, a certainement contribué à créer cette «profonde impression» faite par **Erlkönig** sur ses premiers auditeurs... et tous ceux qui ont suivi ! Il appartient à cet accompagnement de rendre le caractère haletant de la chevauchée. Pour cela, Schubert imagine une répétition presque incessante, à la main droite, d'octaves ou d'accords en triolets de croches. L'effet est renforcé par un motif ascendant, à la main gauche, apparaissant à vingt-six reprises ! Voici, par exemple, comment se présente le début du morceau (ex. 3) :

Cet «ostinato» n'est rompu que deux fois, lors des interventions séductrices du Roi des Aulnes, où l'accompagnement prend successivement les caractères suivants (ex. 4 a et 4 b) :



Par contre, il n'y a aucune interruption des triolets lors de la dernière manifestation, menaçante, du personnage.

Ces triolets s'interrompent à trois mesures de la fin, pour marquer l'arrêt du cheval. Mais cet arrêt survient après une folle progression ascendante à la basse, en grande partie chromatique, et qui mène de **do** mineur à **la** bémol majeur. C'est alors, dans cette tonalité, le récitatif inattendu, mentionné plus haut, pour annoncer la mort de l'enfant, et la cadence conclusive en **sol** mineur, après un accord de septième diminuée, qui amène la modulation (ex. 5) :

in seinen Armen das Kind war tot !

Dans cette page de jeunesse popularisée en France par le chanteur Nourrit, nous trouvons déjà nombre de procédés que Schubert emploiera à travers toute son oeuvre. Par exemple, les rapports de type «napolitain» entre **mi** bémol majeur et **ré** mineur **(troisième intervention du Roi des Aulnes)** ou entre **la** bémol majeur et **sol** mineur, à la fin du Lied. Nous rencontrerons aussi de multiples accords de septième diminuée, cet accord qui crée une incertitude tonale et que Schubert aime à employer souvent. Le clair-obscur entre les deux modes, majeur et mineur, cher au compositeur, est aussi très présent. Et, bien entendu, cette ballade illustre parfaitement ce qui constitue l'une des grandes qualités de Schubert dans le Lied : la parfaite adéquation de la partition musicale au texte, à tous points de vue : dynamique, harmonication, choix des tempi, modulation, accompagnement, conception d'ensemble.

Aussi l'appellation de chef d'oeuvre, souvent appliquée au **Roi des Aulnes** de Schubert, bien qu'il s'agisse d'une pièce très brève, n'a-t-elle absolument aucun caractère d'exagération et se justifie-t-elle parfaitement.

-tableau page suivante

SCHUBERT: "LE ROI DES AULNES", D 328				
Strophe	Séquence	Type	Personnages	Plan tonal
1	1	A	Prélude instrumental, puis Narrateur	sol m → ré M(m) → si♭ M → sol m
2	2	B	1er dialogue père-fils	sol m → ut m → fa M → si♭ M
3	3	C	1ère intervention du Roi des Aulnes	si♭ M → fa M → si♭ M
4	4	B	2e dialogue père-fils	sol m → si m → sol M (+1)
5	5	C	2e intervention du Roi des Aulnes	(+1) ut M → la m → sol M → ut M
6	6	B	3e dialogue père-fils	la m → ut ♯ m → ré m (+2)
7	7	C	3e intervention du Roi des Aulnes	mi♭ M → ré m (+1)
	8	B	Intervention du fils (seul)	si♭ m → sol m
8	9	A	Narrateur	sol m → ut m → la♭ M → sol m

M = majeur; m = mineur. Les hachures mettent en relief les séquences de type C. Les chiffres (+1, +2) indiquent, en nombre de tons, l'intervalle d'une séquence à l'autre.

INFORMATIONS DIVERSES

o **NOUVEAU DROUOT - SALLE 1, 9, rue Drouot 75009 PARIS**

Vente le Mercredi 16 Décembre à 14 h 30.

INSTRUMENTS DE MUSIQUE A CORDES, Importante collection de violons issus d'une collection privée principalement XVIIIème et XIXème siècles, collectionnés principalement pour leurs qualités musicales. Les professeurs de Musique auront la faculté d'essayer les instruments à partir du 7 Décembre à l'étude des **Commissaires-Priseurs** F. GRIDEL et D. BOSCHER, 15, rue de la Grange Batelière. 75009 PARIS.

o **UNIVERSITE-PARIS-SORBONNE**

Institut de Recherches sur les Civilisations de l'Occident Moderne, Salle 331 (Escalier G, 2ème étage) **13 Mars 1982 :** 9 h 30 et 14 h 30.

Colloque musicologique consacré à l'**HISTOIRE DE L'ENSEIGNEMENT MUSICAL** en France (étude de l'évolution du rôle de la musique et de ses méthodes dans l'enseignement général de notre pays.

les premières années de formation musicale au conservatoire *

ETUDE DES VARIABLES EXPLICATIVES DU COMPORTEMENT DES ELEVES

par
Anne MOLINARI-JOLIBERT
Professeur au Conservatoire National de Région de Grenoble.

ANALYSE CAUSALE

La deuxième partie de cette étude a pour but de vérifier un certain nombre d'hypothèses concernant les liens existant entre les informations recueillies dans cette première partie et le fait que les enfants poursuivent ou non leurs études musicales au Conservatoire.

Enoncé des hypothèses

Hypothèse 1
Il existe une relation entre la réinscription de l'enfant au Conservatoire et les conditions matérielles dans lesquelles il évolue.

Hypothèse 2
Il existe une relation entre la réinscription de l'enfant au Conservatoire et les contraintes de transport.

Hypothèse 3
Il existe une relation entre la réinscription de l'enfant au Conservatoire et l'attitude du milieu familial envers la musique.

Hypothèse 4
Il existe une relation entre la réinscription de l'enfant au Conservatoire et ses activités extra-scolaires.

Hypothèse 5
Il existe une relation entre la réinscription de l'enfant au Conservatoire et son intérêt pour la musique.

Hypothèse 6
Il existe une relation entre la réinscription de l'enfant au Conservatoire et les résultats concernant sa scolarité musicale.

Les résultats montrent que la réinscription de l'enfant est liée à l'aisance financière de ses parents.
L'hypothèse 1 est donc vérifiée.

Ils indiquent aussi qu'un enfant qui a des activités régulières dont certaines ont un rapport avec la musique s'inscrit à nouveau en cours de solfège l'année suivante, vérifiant ainsi l'hypothèse 4.

On peut supposer que les enfants qui étudient la musique en dehors du Conservatoire apprennent pour la plupart à jouer d'un instrument. Ils sont ainsi plus motivés pour poursuivre leur formation musicale. De plus comme ces enfants ont d'autres activités régulières, ils ont pris l'habitude, ainsi que leurs parents, d'occuper leurs moments de loisirs d'une façon plus rationnelle que les enfants qui n'ont jamais eu d'activités régulières.

Les résultats concernant l'hypothèse 6 montrent que les appréciations du professeur et les résultats de l'enfant influencent sa réinscription.

On peut penser qu'un enfant dont le travail est apprécié par son professeur s'intéresse à ce qu'il fait et aime assister au cours de formation musicale. De plus, comme il travaille bien, il obtiendra généralement de bons résultats à l'examen de fin d'année. L'enfant sera alors admis dans un cours de niveau plus élevé et aura la possibiliré de commencer l'apprentissage d'un instrument de musique, il sera donc plus incité à s'inscrire à nouveau au Conservatoire qu'un enfant qui doit redoubler ou rester dans un cours de même niveau.

En ce qui concerne les hypothèses 2, 3 et 5, l'absence d'une relation entre les variables considérées et le comportement de l'enfant parait surprenante. Ces résultats peuvent provenir d'un mauvais choix des indicateurs, de la façon dont ceux-ci ont été mesurés, des caractéristiques de l'échantillon concerné.

Nous allons essayé d'analyser pour chacune de ces hypothèses les causes de ces résultats négatifs.
L'attitude du milieu familial à l'égard de la musique n'a pas d'influence sur la réinscription de l'enfant au Conservatoire (hypothèse 3).
Il faut nuancer cette constatation par le fait que la population concernée est déjà favorable à la musique. En effet, 60% des mères et 50% des frères interrogés ont étudié la musique, ce qui représente en réalité un nombre plus élevé

* Voir EDUCATION MUSICALE - Novembre 1981

encore de familles musiciennes (en raison de l'existence possible de parents dont l'un des deux seulement est musicien). De plus, notons que si les enfants ont des frères et soeurs plus âgés, 53% d'entre eux font déjà de la musique.

L'intérêt de l'enfant pour la musique (hypothèse 5) a été mesuré à l'aide de neufs indicateurs. Les trois premiers concernent l'attitude des enfants vis-à-vis des mass-média et en particulier tentent de mesurer leur intérêt pour les émissions musicales.

L'analyse descriptive montre que les enfants écoutent la musique classique, principalement au moyen de disques ou de cassettes (48%). La télévision intéresse tous les enfants mais en général elle ne constitue pas pour eux un moyen d'écouter de la musique et voir des musiciens. (35% des enfants regardent néanmoins des émissions musicales à la télévision). Finalement, la radio n'intéresse pas beaucoup les enfants, elle sert plutôt de fond sonore.

Ces différentes observations montrent que l'impossibilité de vérifier cette hypothèse ne peut être attribuée comme précédemment à une population trop homogène. Il est donc possible d'affirmer que chez les enfants, le fait d'écouter la musique n'entraine pas systématiquement la volonté d'apprendre celle-ci.

L'indicateur «l'assistance aux concerts» a été choisi car nous pensions que pour un jeune enfant, le fait d'assister à des concerts pouvait l'inciter à apprendre lui-même la musique, or nous n'avons pas trouvé d'association entre cet indicateur et la réinscription de l'enfant au Conservatoire. On peut supposer que cet indicateur ne mesure pas seulement l'intérêt des enfants pour la musique mais aussi celui de leurs parents. Etant donné l'âge des enfants, ceux-ci sont extrêmement dépendants de leurs parents lorsqu'il s'agit d'aller assister à un concert !

L'indicateur «Pratique d'un instrument de musique» ne montre pas non plus d'association avec la réinscription. Ceci signifie que les enfants qui jouent d'un instrument de musique ne se réinscrivent pas plus que ceux qui n'en jouent pas encore. Pourtant, il semble que la pratique de l'instrument soit un élément important dans la volonté d'une inscription ou d'une réinscription. En effet, les parents qui inscrivent leur enfant au Conservatoire ont l'intention de leur faire apprendre un instrument (51% des parents interrogés ont choisi, dès la première année d'inscription de leur enfant au Conservatoire l'instrument de musique qu'ils souhaiteraient qu'il apprenne. 29% des enfants interrogés apprennent déjà à jouer d'un instrument, et parmi les enfants qui ne pratiquent pas encore, 96% souhaiteraient apprendre).

De plus, si l'on considère les raisons invoquées par les parents des enfants qui abandonnent le Conservatoire, celles-ci concernent surtout l'impossibilité pour l'enfant d'apprendre un instrument de musique avant qu'il ne soit admis au cours de niveau supérieur de formation musicale. Cette remarque est en accord avec l'hypothèse 6 qui a été vérifiée. En effet, l'enfant qui obtient de bons résultats a tendance à s'inscrire à nouveau au Conservatoire. Il peut en se réinscrivant commencer alors un instrument.

Compte tenu de l'importance accordée à la pratique de l'instrument, on peut donc penser que les enfants qui jouent déjà d'un instrument de musique et qui ne se réinscrivent pas continueront probablement à étudier leur instrument en dehors du Conservatoire.

La décision de l'enfant de faire de la musique n'est pas déterminante en ce qui concerne sa réinscription. Etant donné l'âge des enfants, on peut supposer qu'en définitive ce sont les parents qui décident de l'abandon ou de la poursuite des études de formation musicale.

Il faut noter qu'un enfant qui décide pour la première fois d'étudier la musique ne se rend pas compte tout de suite de l'effort qui va lui être demandé. La musique comme toute discipline exige un travail régulier et ne peut être considérée comme une activité de loisirs tout au moins au début de l'apprentissage.

En conclusion, les indicateurs choisis n'ont pas toujours permis de mesurer fidèlement l'intérêt de l'enfant pour la musique. En ce qui concerne l'hypothèse 2, les indicateurs choisis pour mesurer les contraintes de transport paraissent appropriés. Si aucune association n'a été trouvée c'est qu'en définitive peu de parents (8%) trouvent les déplacements hebdomadaires «lieu de résidence-Conservatoire» très gênants.

CONCLUSION

L'analyse a permis de vérifier que les variables qui ont une influence sur la réinscription de l'enfant sont :

- les conditions matérielles
- les activités extra-scolaires
- les résultats concernant la scolarité musicale.

Compte-tenu de l'absence de vérification des trois autres hypothèses ainsi que de la taille limitée de l'échantillon, il serait intéressant de faire une étude plus systématique avec tous les enfants qui s'inscrivent la première année au Conservatoire.

Les facteurs d'abandon de scolarité musicale n'ont été analysés dans cette étude qu'avec des enfants débutants, il serait intéressant d'effectuer cette analyse de façon longitudinale, pendant toute leur scolarité au Conservatoire.

Un autre axe de recherche pourrait être la comparaison des comportements que nous avons étudiés chez les enfants grenoblois avec ceux d'enfants habitant d'autres régions. (En particulier, étudier l'existence éventuelle d'une relation entre les possibilités de loisirs d'une région et la fréquentation d'un Conservatoire !).

BIBLIOGRAPHIE

1. BACKUS J., **Musical Acoustics** (New York : N.W. Norton Company, 1969).
2. LEIPP E., **Acoustique et Musique** (Paris : Masson, 1971)
3. LEIPP C., «Peut-on tester l'oreille musicienne», **Bulletin GAM**, numéro 85 (1976).
4. LUNDIN W., **An objective Psychology of Music** (New York : The Ronald press Company, 1967).
5. SIEGEL S., **Non parametric Statistics for behavioral Sciences** (New York : Mc Graw Hill Company, 1956).
6. TOMATIS A., **Vers l'écoute humaine** (Paris : Editions E.S.F., 1974), Tome 1.
7. TOMATIS A., **L'oreille et le langage** (Paris : Editions le Seuil, Microcosme, 1963).

VINCENT D'INDY ET L'IMPRESSIONNISME

JOUR D'ETE A LA MONTAGNE
Opus 61, pour Orchestre

par

Jacques GUILLEMONT
Professeur Agrégé d'Education Musicale

COMMENTAIRE ESTHETIQUE :

Le choix de quelques études faites d'après la partition permet de comparer l'impression qu'elle a produite, selon le tempérament et la personnalité, sur des compositeurs (Joseph Canteloube), des exégètes (l'abbé Biron), des musicographes (Léon Vallas).

Ces études comparatives sont classées par ordre chronologique.

1) **Cours de composition musicale**, livre II, 2ème partie, pp. 327, § 2-330.

Analyse rédigée par **Auguste SERIEYX** à la demande de Vincent d'Indy en Août 1931.

SERIEYX met bien en évidence le principe tonal du 1er mouvement par l'utilisation de la tierce modale **MI bémol RE dièse**, génératrice de l'évolution obscurité-lumière (**ut - mi bémol - sol→si ré dièse - fa dièse**).

Ce principe d'évolution tonale a pour résultat une très grande liberté d'expression : le mouvement commence dans un ton et finit dans un autre. Analogie possible entre les grandes tenues d'UT «ppp», et **le début de la 1ère Symphonie de MAHLER**, d'où se dégagent peu à peu les éléments de la 1ère phrase. La partie de l'analyse réservée aux entrées canoniques, amenant le lever progressif du soleil appelle deux petites remarques :

1) SERIEYX **omet** de signaler que la 3ème entrée, (en MI M) se produit aux cordes.
2) on peut également discuter dans tout ce passage le fameux «cycle des 5tes» : **UT-SOL-RE-LA-MI**, car on a bel et bien affaire à une juxtaposition tonale d'UT, RE et MI M sans passer par les enchainements de Dominantes : (Revoir l'ex. 6/b).

L'étude de «**Jour**» fait ressortir un **SCHERZO** encadré par un **ADAGIO**. La construction est un peu plus complexe, en ce sens que **l'annonce du SCHERZO** constitue un épisode faisant apparaitre un premier motif de chanson populaire, et que la phrase lente apparait trois fois, comme le fait ressortir le tableau numéro 2. On aurait pu souhaiter que SERIEYX identifiât les motifs «**G**» et «**H**», afin de montrer à quels emprunts exacts Vincent d'Indy a fait référence, tout en les transformant.

«**Soir**» fait état de deux motifs principaux, «**K**», «très animé et joyeux», et «**L**», «un peu moins animé et sans rigueur». On peut regretter que le premier motif n'ait pas été cité intégralement **en raison de sa richesse mélodique**. Par contre, la citation de «**L**» partagée entre le 1er cor et le cor anglais est intégrale : c'est la réexposition variée du 1er couplet en SOL et considéré comme telle dans le tableau numéro 3. La dernière partie **B2-A1**, considérée comme développement terminal, est la clôture du cycle. La journée se referme sur le cycle des heures et rejoint par là-même l'esprit du poème – épigraphe de Roger de Pampelonne sans le copier servilement.

Son caractère conclusif **condense** les éléments, plus qu'il ne les **développe**. Le nombre des mesures en témoigne. **B2** a II mesures, alors que **B en a 39 et** A1, 10, alors que A en a 26. La terminologie de «**Rondeau Classique**», employée pour qualifier ce mouvement en simplifie un peu la forme, d'autant qu'on n'en voit jamais revenir aucun élément sous la même configuration mélodique et rythmique.

Hormis le principe tonal, parfaitement établi dès le début de cette analyse, on eût pu souhaiter que SERIEYX dégageât d'autres caractères harmoniques et parlât un peu plus du rythme, si intéressant dans la seconde partie de l'oeuvre.

Voir EDUCATION MUSICALE N° 275-276-277-279 et 282

2) **Le chant grégorien dans l'enseignement et les oeuvres de Vincent d'Indy, par l'abbé Fernand BIRON** (1941) pp. 73-79.

L'abbé BIRON considère **AURORE** comme un morceau **binaire** en forme de **SUITE**.

«Du ton sombre d'ut min., nous nous acheminons,» écrit-il,«vers le ton ensoleillé de **SI M**, en passant par **UT M**. Cette ascension graduée et constante vers la lumière est prenante».

Contrairement à SERIEYX, qui ne la relève pas, l'abbé BIRON observe l'installation progressive de l'accord initial, précisé par l'arrivée en **dernier lieu**, de la 3ce modale, **raison harmonique** du 1er morceau. Pour être purement descriptif, son commentaire n'en est pas moins très pénétrant et complète parfaitement celui de SERIEYX, au demeurant très consciencieusement élaboré :
«par d'incessantes modulations s'avançant progressivement vers la clarté, le motif brumeux s'évapore peu à peu, les ciseaux gazouillent, la nature sort de sa torpeur».

«Le thème glorieux du soleil, symbole de la vie qui anime tous les êtres, se forme d'une façon imperceptible, émerge lentement de l'ensemble orchestral, s'allonge, se complète, puis éclate dans le ton clair de **SI M** aux trompettes et aux altos. La lumière vivifiante du jour dont les premières lueurs inondaient tout à l'heure la crête des plus hautes montagnes, inonde maintenant de ses rayons les champs et les chaumières».

«Le volet central», **JOUR** est sensiblement plus long que les deux volets qui l'encadrent et ceci est parfaitement logique».

Ici l'abbé BIRON compare ce mouvement à la **pièce centrale de la Symphonie de FRANCK** :
«un adagio ou un grand lied en **MI M** dont le milieu contient un SCHERZO (en UT M). L'auteur y utilise plusieurs thèmes populaires (bourrées, rondes), tous, chants authentiques du Vivarais».

«Sous la chaleur du jour et le calme champêtre s'exprime une très belle phrase de lied **longue et lente, expressive** et **presque contemplative.** Surgit dans le lointain un refrain populaire au rythme de danse (**SCHERZO**). Il est scandé par les trompettes et les trombones puis il fait place à une autre chanson populaire, (**TRIO du SCHERZO**), d'une allure rythmique nouvelle. Enfin, avec la Réexposition de la phrase initiale contenant ici et là quelques fragments du **SCHERZO**, nous nous replongeons dans la contemplation de la Nature».

L'abbé BIRON fait ici allusion au rythme, mais ne fournit pas les références aux chansons vivaroises.

SOIR : «Nous nous arrêterons plus longuement sur cette partie. C'est la plus sublime de l'oeuvre... La technique et les connaissances orchestrales de Vincent d'Indy s'y révèlent avec une extraordinaire maitrise...»

«L'auteur s'affirme catholique convaincu dont la religion imbibe les actes les plus profanes».

L'abbé BIRON s'arrête longuement sur l'Antienne : **«VIRGO PRUDENTISSIMA»**, dont il cite comme Vincent d'Indy (note p. 327, in «**Cours de Composition**, Lib. II, 2ème partie), les différences entre l'Antiphonaire Bénédictin (**1897**) et l'Edition Vaticane, connue plus tard. Son interprétation tend à donner à l'ensemble du mouvement une dimension **mystique**, et il ajoute : «une telle inspiration religieuse a sa place partout, même au concert».

Cette opinion, parfaitement respectable correspond-elle exactement à la pensée profonde de Vincent d'Indy ?

Il semble bien difficile d'y répondre.

La musique, comme les poèmes de Paul VALERY, prend la signification de ce que chacun y cherche. Le recueillement de toute la fin justifie l'opinion exprimée par **l'abbé BIRON**, mais il faut considérer que Vincent d'Indy **traduit d'abord ce qu'il entend**, avant que de le méditer.

«SOIR» doit être entendu sur un double plan : celui d'une joyeuse fin de journée décrite musicalement, et celui de la méditation, mais l'un ne doit pas être banni **au profit exclusif de l'autre.** Le retour du **«motif-refrain»** dans le mouvement très lent, qui est celui de la conclusion, acquiert autant de valeur **méditative** que le **motif liturgique** dont, à la limite, il semble le prolongement.

Comme **SERIEYX**, l'abbé **BIRON** voit dans ce morceau un Finale en forme de **Rondeau classique**.

«Mais» ajoute-t-il, «il a des particularités propres».

L'abbé BIRON les oriente dans le sens de ce qu'il considère comme «un retour des êtres à Dieu». Il cite à l'appui de sa thèse un fragment des «Confessions» de Saint Augustin. «Tu nous as créés pour aller vers Toi, Seigneur et notre coeur demeure inquiet jusqu'à-ce qu'il repose en Toi».
- (conf. Lib I, ch. I) - (1)

Dès la 1ère apparition de l'Antienne : «Virgo Prudentissima», (un peu moins animé et sans rigueur), l'abbé Biron introduit la dimension mystique : il précise que «cette nouvelle mélodie d'allure grégorienne et pieuse fait son apparition au cor anglais et aux altos. On croit entendre ici, non le jeu des instruments, mais la voix humaine d'un être réel qui respire, qui chante. C'est un chant d'action de Grâces à la Vierge, que fredonne la maman paysanne pour endormir son enfant».

Suit un commentaire très poétique au cours duquel l'Abbé Biron assimile ce chant à ses propres souvenirs d'enfance. Il semble pourtant, d'après le mouvement et d'après l'instrumentation antiphonale qu'il s'agisse plutôt ici d'un épisode encore descriptif partageant la mélodie grégorienne en versets et en répons. Par contre, dans le «**conduit**», que l'abbé Biron considère comme un «**couplet**», le motif solaire superposé à sa propre augmentation par mouvement contraire est **parfaitement saisi comme symbole**, (Les ombres s'allongent quand le soleil se couche), et commande toute la fin de son commentaire.

La seule citation faite ici est celle de l'Antienne.

Elle se justifie par le sujet même que l'abbé BIRON a traité dans son livre. On peut seulement regretter que la citation ne soit superposée au texte grégorien lui-même.

L'abbé BIRON conclut : «Ce finale est un sommet artistique. Et malgré le peu de ressources offertes par la langue littéraire pour traduire le langage musical, nous croyons avoir au moins souligné que l'art de Vincent d'Indy est riche de leçons, d'une architecture solide et claire, d'une inspiration nettement religieuse et bien personnelle».

3) LÉON VALLAS, VINCENT D'INDY, Tome II

1ère référence, p. 134, chap. 2, la mélodie.

«il jugeait sans doute qu'il est peu de mélodies substantielles ; aussi, ce qu'il voulait, quand il ne les empruntait pas presque toutes (*Jour d'Eté à la Montagne, ou légende de Saint-Christophe*), c'étaient des **éléments générateurs plus virtuels que réels, des potentiels mélodiques ou rythmiques** d'où il pût tirer des développements. En un mot, il lui fallait ce que depuis une cinquantaine d'années, on appelle d'un mot emprunté à la biologie, des **cellules** : cellules qu'il jugeait vivantes, fécondes mêmes, -et surtout,- peut-être si elles ne se composaient que de 2 ou 3 notes, pourvu que les accents ou les intervalles fussent caractéristiques : racines qui pousseront de nombreux rameaux, ou, pour rmployer une autre métaphore, ancêtre dont la descendance reproduira sous des aspects divers les caractères héréditaires, reconnaissables au moins par les **mandarins** de la musique...»

Voilà pour les mélodies.

Léon Vallas demeure actuellement considéré comme le spécialiste de Vincent d'Indy, dans un certain sens, du moins. 2ème référence pp. 253-257.

Dans les pages qu'il consacre au «Jour d'Eté» p. 253 et sqq, afin d'ôter d'emblée toute originalité à une oeuvre dont il déclare qu'elle constitue avec la Symphonie en SI bémol, deux des plus hauts sommets de l'art d'indyste (p. 257), l'auteur commence par établir un parallèle avec la «Pastorale» de Beethoven dont «Jour d'Eté» ne serait qu'un plat démarquage. On est surpris qu'il n'ait pas, de surcroit rapproché les dates : en effet, la Pastorale est de 1806 et «Jour d'Eté» de 1905. Après tout, il manque un an !

«De même que la Pastorale... peut-être située dans les environs de Vienne en **Autriche**, -merci pour la précision géographique !-, la nouvelle «Pastorale» française a une localisation géographique bien précise. Elle est née dans les Cévennes en un lieu précis du Haut-Vivarais».

Avant de poursuivre cette «analyse» ajoutons une précision que le savant VALLAS se garde bien de fournir. Autant que d'ordre **géographique**, elle est d'ordre **musical**, et supposer qu'il l'ignore serait lui faire injure : le motif qui ouvre le 1er mouvement de la «Pastorale» est la citation, **note pour note**, d'un chant de labour d'Auvergne qu'on peut retrouver dans **l'Anthologie des chants populaires français de Joseph CANTELOUBE, vol. II, p. 125, 4ème période** (2).

Or, nul n'ignore, (et Vallas moins que tout autre) qu'au temps de Haydn, de Mozart et de Beethoven, les compositeurs pouvaient se procurer dans toutes les maisons d'éditions musicales des fascicules de motifs musicaux dont ils ne manquaient pas de faire largement usage.

Personne n'y trouvait à redire. Et ceci n'ôte rien à **l'admirable symphonie Pastorale**. On pourrait à la limite constater que la **«Pastorale», la «Cévenole» et le «Jour d'Eté»** sont les trois points d'un triangle géographique, le Massif Central en l'occurrence.

Rendons la plume à Léon Vallas :

«C'est dans sa nouvelle demeure d'été que par-dessus les montagnes proches, d'INDY voyait se lever le soleil dont il célèbre la splendeur ; c'est autour de son château qu'il prêta une oreille attentive **au chant des oiseaux et prit grand' peine à en noter l'équivalent.** (3)

(...) C'est la fête de BOFFRES-en-VIVARAIS, le village voisin de Chabret ou des Faugs dont il inscrira le net souvenir dans l'écho de danses ou de chants montagnards ; sa méditation estivale, il en fixera même la date **-la fête d'Août de la Vierge-** grâce à l'incorporation dans le Finale d'une Antienne grégorienne de l'Assomption».

Vallas reprend ensuite presque mot pour mot toute la conclusion de SERIEYX dans le Cours de Composition : «l'auteur jugeait indispensable de maintenir ses compositions dans le **cadre classique** parce qu'il voulait éviter à **certains** auditeurs **le sentiment d'inquiétude** qu'il éprouvait lui-même à l'ouïe d'oeuvres même descriptives privées de points de repère symphoniques. Scrupule qui semble excessif à la masse des musiciens, moins intéressés par la musique que par le programme».

Vallas prête à Vincent d'Indy une opinion de Sérieyx dont on peut discuter le bien-fondé, mais qui a au moins le mérite de la bonne foi. Suit une citation tronquée d'une lettre que Vincent d'Indy lui adressa des Faugs le 31 Août 1905 : cette citation figure au début du commentaire historique parmi les éléments d'analyse.

Connaissant la «**dialectique**» de Vallas en matière de musicographie, tant dans «Vincent d'Indy» que dans «Achille-Claude Debussy» et dans, «la véritable histoire de César Franck», -quelle délicatesse vis-à-vis du «César FRANCK» de Vincent d'INDY, qualifiée par VALLAS, de «touchante légende Dorée» ou «d'hagiographie» ! (4), on est amené à se demander dans quelle mesure la citation de cette lettre est exacte, notamment à propos du 1er mouvement. Si Vincent d'INDY a vraiment écrit à propos d'«AURORE», qu'il s'agissait d'un **lever de soleil sans nuages**, comment se fait-il que le motif des nuages, si expressif dans son indécision tonale et sa parure harmonique prenne tant d'importance dans la partition, au cours de laquelle il revient trois fois ? (une fois dans «AURORE», et deux fois dans «SOIR»). Ne peut-on y voir une intention de placer Vincent d'Indy en **contradiction** avec lui-même ?

Vallas renvoie ensuite le lecteur à l'analyse du «**Cours de Composition**» en y ajoutant des déclarations dont il convient de lui laisser l'entière responsabilité : «Nul détail n'est dépourvu de sens descriptif» (Contradiction avec ce qu'il cite plus haut à propos du maintien de l'oeuvre dans le cadre classique !»).

En l'occurrence, une telle affirmation tend à rapprocher Vincent d'Indy des pionniers de la musique «significative»' comme BERLIOZ et MOUSSORGSKY, par exemple.

Continuons les citations : «le jeu tonal et symphonique reste en étroite dépendance **du** programme littéraire, fruit d'une longue méditation poursuivie chaque jour pendant les vacances cévenoles».

On a l'impression, au contraire, (à la seule exception citée à propos du motif «M» dans le commentaire analytique), d'une très libre utilisation de l'argument poétique et littéraire cité au début de la partition.

L'observation de la Nature et les sentiments qu'elle éveille sont par eux-mêmes sources de poésie, de méditation ou de prière. La concordance avec l'argument poétique est souvent fortuite, ce qui n'ôte rien à l'étrange beauté du poème de Roger de Pampelonne.

Plus loin Vallas écrit : «On pourrait découvrir quelques **allusions harmoniques à la manière debussyste** - personne vers 1902-1905 ne pouvait se défendre de la **contagion** (fi ! le vilain terme !) musicale de Pelléas et Mélisande - tous les **commentateurs** ont admiré ou parfois critiqué la minutie de la peinture».

Si on considère que le «*Jour d'Eté*» est exactement contemporain de *«La Mer»*, on y trouvera des différences fondamentales d'écriture et de forme sans que l'une des deux oeuvres fasse tort à l'autre. Lorsque Vincent d'Indy fait allusion à Debussy, c'est précisément au début du «*Poème des Rivages*» dans le mouvement intitulé «**Calme et Lumière**» où il cite d'ailleurs un passage emprunté à «*Pelléas*», dans le «**tableau de la grotte au bord de la mer**», et cette citation est bien plus un hommage qu'un démarquage. Que les **commentateurs** aient admiré ou parfois critiqué la minutie de la peinture importe peu. Ce qui compte, c'est l'impression que cette oeuvre de soixante-quinze ans peut encore produire. C'est ici le moment de rendre hommage à *M. Pierre DERVAUX*. Il a restitué de cette partition une image **fidèle, vivante et combien poétique**, servie par une prise de son absolument somptueuse.

Qu'il en soit remercié par tous ceux qui aiment Vincent d'Indy, et, à travers lui, la musique tout simplement.

Il ne s'agit point d'une œuvre qui s'adresse aux «mandarins» de la musique. L'emploi des chansons et rondes populaires apporte ici à Léon Vallas un démenti formel que confirme la voix autoriése de Paul Landormy, lorsqu'il écrivait à propos de Vincent d'Indy :
«Nul plus que lui n'a su rendre la foule et ses plaisirs».

Vallas, quant à lui, entrelarde le blâme d'éloges que la magnificence de la partition ne peut s'empêcher de lui arracher ; mais, on a l'impression qu'il le fait à **contrecoeur**. Un seul mot suffit à détruire l'effet d'un éloge. En voici un exemple, emprunté au commentaire du 1er mouvement :

«On assiste, tant la réalisation est exacte, vivante, au lever du jour : un thème, d'abord perdu dans la masse frissonnante de l'orchestre (traits glissants des bois et des harpes, trilles du piano, trémolos du quatuor), s'affirme peu à peu en canon aux instruments à vent, puis, éclatera, magnifique, aux trompettes, en une large mélodie arpégée parmi le ton **dit** lumineux de SI MAJEUR».

Ainsi, dans le commentaire qu'on vient de lire, le participe «dit», laisse entendre que Vincent d'Indy donne aux tonalités une valeur symbolique **absolue**.

Or, en examinant les carnets de Cours que Vincent d'Indy préparait à ses élèves, on peut lire ceci, à propos de la tonalité :

«Il n'y a pas de ton obscur ou clair en lui-même, quoiqu'on en prétende. L'obscurité ou la clarté ne sont que dans leurs relations avec une tonalité principale».

«L'analyse» des 2nd et 3ème mouvements relève du même esprit : elle en est plus «littéraire» que musicale, et les points de repère dont Vallas prétend que Vincent d'Indy se réclame font apparaitre des carences dont le risque principal est d'égarer tout lecteur non prévenu.

Par contre, les jugements de la Presse et les polémiques prennent une importance plus grande que l'oeuvre elle-même. Lisons ceci :

«Les *clients* de la SCHOLA Cantorum manifestèrent leur enthousiasme que ne partagèrent guère les **fervents debussystes**. Qualités et défauts furent mis en relief par les uns et les autres **avec une égale passion doublée de mauvaise foi!**

En général, si on admira l'art de la peinture musicale, si, une fois de plus, on rendit un hommage respectueux au maitre, on pensa que sa clarté, que sa limpidité, ne sont pas exempts d'une certaine sécheresse, que l'émotion est parfois si contenue, si intime, qu'on a peine à la discerner, et que l'oeuvre toute entière, sauf le début et la conclusion semble trop concentrée, voire, un peu schématique».

«Peut-être à certains auditeurs l'abondance des détails pittoresques, fort ingénieux, l'accumulation des touches de couleur laissent-elles une impression un peu pénible de papillotage ; ça et là, les arbres empêchent de voir la forêt».

Il faudrait s'entendre : lorsque Vincent d'Indy développe, Vallas lui reproche l'abus du **procédé, du byzantinisme**» et de la musique pour **mandarins**. Quand il condense, le même Vallas le taxe de **sécheresse**. De quelle manière est-il possible de prendre au sérieux des propos où le blâme, comme l'éloge, s'adressant indifféremment à des éléments musicaux d'essences différentes sinon contradictoires ?

Comment n'y pas voie la **mauvaise foi érigée en dogme**, d'autant qu'aucun exemple musical ne vient étayer telle ou telle argumentation ? «Les grands hommes sont de grandes raisons pour les petits génies», écrivait avec bon sens le Cardinal de RETZ.

4) JOSEPH CANTELOUBE : musiciens français contemporains, pp. 31-32 (1951) : «Le Jour d'Eté à la Montagne» renferme quelques-unes des pages les plus significatives et les plus personnelles de Vincent d'INDY, car il s'y laisse aller à exprimer uniquement et par une poésie intense, l'un des signes les plus caractéristiques de sa personnalité. On y respire, mieux encore que dans le «Poème des montagnes», un parfum de plein air infiniment pénétrant. C'est une suite d'orchestre dont les trois parties «AURORE», «JOUR» - après-midi sous les pins -, «SOIR», justifient le titre général.

«Aurore» commence par d'immenses tenues, «**ppp**», **d'Ut** par le quatuor en sourdine sur toute l'étendue de l'échelle musicale. Cela donne l'impression d'immobilité, de nuit, de silence, dans lequel se fait entendre seul le cri de l'oiseau de nuit». (V. ex. mus. numéro 1).

«Peu à peu, le mouvement nait, augmente, les oiseaux s'éveillent, la lumière croît, et le morceau se termine par un éclatant lever de soleil».

«JOUR», est un **calme andante** dans lequel une **longue et expressive mélodie** semble évoquer le charme d'un bel après-midi de flânerie sous les pins, sans doute non loin du château des FAUGS-en-VIVARAIS, car, peu à peu, des **rythmes rustiques** se font entendre, comme s'ils montaient du village voisin jusqu'à la terrasse du château. Ils **disparaissent, pour revenir, plus marqués**, amenant un important intermède de chansons et de danses paysannes du pays cévenol, épisode extrêmement pittoresque et coloré qu'interrompt un roulement d'orage, puis, tout s'éloigne et la calme flânerie reprend, de plus en plus calme, car on sent qu'approche le soir...».

«SOIR», est un Rondeau, bien rythmé, comme un chant de promenade alerte «*v. ex. mus. numéro 50*) et cette promenade a certainement lieu un soir de 15 Août car voici qu'on entend, comme venant de l'église de BOFFRES-en-Vivarais le chant d'une Antienne des Vêpres de l'Assomption» : (*v. ex. mus. numéro 53*).

«Puis, graduellement, tout décroît, et, l'alerte chant de promenade s'adoucit en une calme prière. Le soir qui tombe ramène peu à peu la même ambiance que celle du début d'«Aurore», puis, les longues tenues de tout le quatuor divisé et le silence reviennent. C'est de nouveau la nuit».

«Par le sujet et l'expression, cette oeuvre est un **vrai poème symphonique avec programme**, mais elle est bien en même temps de la **vraie symphonie** par la **qualité des thèmes et la forme si logique et si claire**».

5) JOSEPH CANTELOUBE, collection : «Les musiciens célèbres», VINCENT D'INDY, pp. 69-71, reprend presque mot pour mot les termes de l'analyse précédente, à quelques exceptions près. On y retrouve en particulier le rapprochement entre poème symphonique et symphonie pure à propos de la mise en oeuvre «si claire, si logique, et si harmonieusement établie».

Ets-il possible d'ajouter à l'étude si pénétrante de CANTELOUBE que l'ordonnance de «Jour d'Eté» est pleine de **surprises** ?

Le rapport entre l'idée et la forme s'établit non par **prédominance** de l'une sur l'autre mais par **équilibre** mystérieux entre l'une et l'autre. Cet équilibre seul, le créateur est capable de l'obtenir par des dosages qui lui sont propres et varient probablement d'une oeuvre à l'autre ; c'est, sans doute, le secret du génie : aucun Traité n'en donne la recette...

Vincent d'Indy lui-même écrivait à Canteloube :

«Cherchez donc simplement ce qui est en vous, et n'écoutez personne !»

Tout artiste doit apprendre à connaitre ses possibilités comme ses limites, mais ne doit, ni se surestimer, ni se sous-estimer. Qu'on est proche de la réflexion, à la fois si pertinente et si poétique de Debussy :

«N'écoutez les conseils de personne, sinon ceux du vent qui passe et nous raconte l'histoire du monde !»

C'est tout-à-dait l'impression qu'on éprouve en écoutant «Jour d'Eté», dont les matériaux si divers concourent à créer *L'UNITE dans la VARIETE*. La juxtaposition ou la superposition de ces matériaux est traitée de façon telle que si l'oreille est surprise à tout moment par des **ruptures** ou des **imbrications** de forme, dans les second et troisième morceaux surtout, elle n'éprouve à aucun moment cette impression de «papillotage» auditif auquel VALLAS faisait allusion. Un équilibre mystérieux, dans la **compensation** des différences de mouvement et de forme, dans la merveilleuse instrumentation continuellement variée, nécessitant un commentaire analytique aussi fouillé que possible, règne sur cette oeuvre parfaitement construite, mais dont l'auteur sait faire oublier les lignes de force dans l'écoulement temporel de son audition.

Elles n'en sont pas moins présentes.

Monet, Pissaro ou Renoir, plantant leur chevalet et dressant leur toile à l'intersection bien connue qui mène du chemin des Faugs à la route de Boffres sont présents en esprit dans cette oeuvre.

Ni l'imprévu de la couleur, ni les jeux subtils de l'ombre et de la lumière n'en font oublier la composition.

Cette composition est conçue **dans l'esprit** d'une forme, mais sans lui être servilement assujettie.

«Ce qui est beau», disait ou écrivait Erik SATIE, ce n'est pas la fugue, c'est l'esprit de la fugue».

Bien sûr, pour parvenir à **l'esprit**, il faut apprendre **la lettre, et se plier aux dures disciplines qu'elle impose.**

Une fois la lettre maîtrisée, il faut tâcher d'aller toujours plus loin, pour chaque oeuvre à entreprendre, car toute oeuvre belle est une remise en question. Simple et complexe, tel apparait dans sa radieuse beauté le «Jour d'Eté à la Montagne», chef-d'oeuvre de musique impressionniste.

Et, Paul LANDORMY semble résumer d'un mot l'oeuvre si multiple et si unique de VINCENT D'INDY :

«Il a l'ingéniosité des simples, d'un tour parfois si compliqué».

COURBEVOIE
- 17 mars - 14 Juin 1980 -

NOTES

(1) Traduction établie par l'auteur de cette étude.

(2) Ce chant de labour est exactement originaire de MONTSALVY (Cantal) et son contour mélodique est entièrement modal, ce que Beethoven ne pouvait ignorer.

(3) Vallas insinuerait-il que Vincent d'Indy manquait d'oreille ? Il n'en est pas à une perfidie près (et son livre en fourmille au point qu'on pourrait le prendre pour une termitière !).
(4) VALLAS ignore sans doute que toute hagiographie, - au sens théologique-, repose essentiellement sur une appréciation objective des évènements survenus dans la vie des Saints. Apologie eût peut-être mieux convenu, et encore !

L'essai dont les différentes parties ont été publiées cette année, constitue le développement d'un chapître consacré aux poèmes symphoniques de Vincent d'Indy.

Ce Chapître fait partie d'un livre en cours de rédaction consacré à la vie, à la personne et à l'œuvre d'un compositeur dont il importe de retrouver la physionomie véridique.

LE PROTESTANTISME ET L'ORGUE

par
Claude-Rémy MUESS
Pasteur de l'Eglise évangélique luthérienne

4. L'ORGUE DANS LE CULTE, AUJOURD'HUI ET DEMAIN

Quatre siècles et demi après la Réforme, qu'en est-il du rôle liturgique de l'orgue dans les pays qui furent son berceau ? Disons d'emblée que les divergences autrefois observables entre les pays et entre les confessions se sont grandement estompées. Ainsi, depuis le XIXe siècle, l'hymnologie réformée puise dans le patrimoine constitué par la multitude des chorals luthériens ; quant aux luthériens - notamment ceux de France -, ils chantent avec ferveur les Psaumes huguenots. Ces emprunts mutuels ne sont d'ailleurs pas seulement internes au protestantisme : chorals et psaumes sont très en faveur dans certaines communautés catholiques, cependant que les jeunes générations protestantes apprécient le nouveau répertoire catholique de chants rythmés, accompagnés à la guitare, voire les nouvelles compositions influencées par l'esthétique byzantine. Parmi les recueils de psaumes et cantiques récemment édités à l'usage des Eglises protestantes, quatre présentent de grandes affinités ; nous voulons parler du **Recueil de cantiques de l'Eglise de la Confession d'Augsbourg en Alsace et en Lorraine** (bilingue ; Strasbourg, 1952), du **Liedboek voor de Kerken** de l'Eglise réformée des Pays-Bas (1973), des **Psaumes et cantiques** des Eglises réformées de la Suisse romande (1976) et du recueil **Nos coeurs te chantent** des Eglises de la Fédération protestante de France (1979). Grâce à ces nouvelles publications, fruits de préoccupations (simplicité, retour aux sources, insertion dans le temps présent) et de choix identiques, commence à s'établir un répertoire commun, qui transcende les frontières géographiques et confessionnelles, en tout cas pour ce qui est du protestantisme.

Quant à l'orgue, il est maintenant très généralement accepté sinon apprécié. Lorsqu'il est absent d'un sanctuaire ou muet, c'est parce que la communauté locale ne dispose pas de ressources nécessaires pour faire l'acquisition d'un instrument, ou parce qu'elle ne peut s'offrir les services d'un organiste rétribué, et qu'il ne se trouve personne parmi ses membres qui puisse faire fonction d'organiste. Dans les paroisses de la diaspora, l'on se contente souvent - faute de mieux - d'un harmonium ou d'un «orgue» (!) électronique. Que le culte soit anglican, luthérien ou réformé, l'orgue intervient pour **accompagner le chant** des fidèles (les techniques d'accompagnement sont diverses). Il se fait entendre au début du service, dans un **Prélude** qui peut introduire au chant du psaume ou du choral d'entrée : la communauté pourra en retenir facilement le tempo et la mélodie. Au cours de l'office, un nombre variable de psaumes et de chorals peut être chanté, ainsi que des **répons liturgiques. Des interludes** sont parfois réservés à l'orgue dans le déroulement de la liturgie, par exemple à la suite d'une lecture biblique, après la prédication, pendant que l'offrande est recueillie parmi les fidèles, ou pendant que ceux-ci communient. Enfin, la sortie des fidèles à l'issue du service est accompagnée à l'orgue ; quelquefois, comme dans certaines églises scandinaves, le **Postlude** est considéré comme faisant partie de l'office : la communauté ne se retire, en silence, que lorsqu'il est achevé. Par le choix des pièces qu'ils font entendre, les meilleurs parmi les organistes respectent l'atmosphère du temps liturgique, voire le thème de la prédication, afin de conférer au culte une certaine unité. Ce choix leur est facilité par l'existence d'une importante littérature, parfaitement fonctionnelle et de grande valeur, léguée par les maîtres des siècles précédents (XVIIe -XXe siècle). Répondant aux besoins du culte évangélique, inspirée par des thèmes de psaumes et de chorals familiers aux fidèles et puissamment générateurs d'associations d'idées, cette littérature conçue pour l'orgue (qu'est-il besoin de transcriptions de musique de chambre ou de musique symphonique, comme on en vit aux consoles pendant le XIXe siècle et au début du XXe ?) est si riche qu'elle peut satisfaire tous les goûts et convenir à tous les styles d'instruments, quelles que soient leurs dimensions et leur esthétique sonore. Certes, l'office ne doit pas devenir un concert spirituel, et la liturgie verser dans l'esthétique, mais l'on ne saurait se satisfaire pour l'orgue d'un rôle d'accompagnement, pour autant que l'on dispose d'un organiste capable. Cette opinion semble assez largement partagée dans le protestantisme actuel.

Voir EDUCATION MUSICALE n° 278-280

L'orgue peut parfaitement apporter au culte beauté et solennité, faire entendre l'Evangile de la grâce d'une manière non verbale, sans jamais porter atteinte à la simplicité et au recueillement légitimement désirables. Comme le chant, la musique instrumentale recèle un pouvoir certain d'édification ; elle rend sensible ce que la parole ne parvient à exprimer qu'avec beaucoup de peine... ce qui ne signifie nullement qu'il ne faut plus parler ! Pour peu que sa foi et sa piété personnelles sont engagées, l'organiste n'est plus un simple instrumentiste, mais il devient un acteur de la célébration liturgique, un ministre : celui qui exerce un ministère au service de Dieu et au service de son peuple. Dans certaines Eglises, les organistes font d'ailleurs, au moment de leur prise de fonction, l'objet d'une installation comportant l'imposition des mains (et non seulement la remise solennelle de la clé de leur tribune !). L'idéal - et il est atteint partout où le renouveau de la musique d'église, préparé au XIXe siècle, a porté ses fruits, surtout depuis le lendemain de la première guerre mondiale - est que l'orgue s'insère dans la trame même du culte, au point de faire corps avec lui, d'en être en quelque sorte inséparable. Ce n'est pas alors à la virtuosité que le musicien vise, mais à une adhésion aussi fervente que possible au message qu'il entend proclamer, à sa manière. Cele ne dispense pas - au contraire ! - d'une préparation technique intense et persévérante. Il n'est possible d'«habiter» la liturgie que lorsqu'on a acquis la maîtrise de son instrument et des oeuvres que l'on exécute, en présence de Dieu et de son Eglise.

Outre l'abondante littérature dans laquelle il peut puiser - encore lui faut-il la connaître ! -, l'organiste protestant peut exploiter son éventuel talent d'improvisateur. L'improvisation présente le grand avantage de s'adapter aux nécessités pratiques. Si elle est un art, elle implique cependant les ressources techniques qu'un travail appliqué permet d'acquérir. Si, en ce domaine, la part de l'imagination et de l'inspiration est grande, il ne faut toutefois rien ignorer de l'harmonie, du contrepoint, de la fugue, de la composition et de l'orchestration, et bien posséder la technique de l'instrument. Dans les églises protestantes, il arrive que l'organiste improvise après le chant d'un cantique, pendant qu'est rassemblée l'offrande des fidèles, ou pendant la communion (à cet instant, certaines communautés demeurent silencieuses ou chantent un hymne). Le plus souvent, les formes musicales auxquelles fait appel l'improvisateur (choral, fugue, toccata...) sont traitées d'après le texte musical des chants. Mais la liberté règne, bien entendu, en cette matière ; elle a pour limites la sobriété et le bon goût, ainsi que l'adéquation aux paroles prononcées (lectures, prédication, prières). Si l'improvisation est un grand privilège dont jouit l'organiste, elle peut aussi devenir un danger, lorsque tant de chefs d'oeuvre à destination précisément culturelle (tels que les chorals de J.-S. Bach) sont délaissés. L'improvisation offre de magnifiques ressources, mais elle n'est qu'une humble servante.

L'orgue s'est vu reconnaître depuis longtemps dans le protestantisme une vocation para- ou extraliturgique (voir les auditions de l'après-midi à Alkmaar, dans les Pays-Bas calvinistes, et les Abendmusiken dans la Lübeck luthérienne). Si, en certains milieux de tradition réformée, on s'est montré très réservé, au XIXe siècle encore, lorsqu'il s'agissait d'organiser des concerts spirituels dans les temples, ce puritanisme est aujourd'hui révolu. Partout se sont multipliés les concerts et récitals (auditions d'orgue, cantates, passions, oratorios, séances de musique ancienne...) dans lesquels l'orgue intervient toujours, ne serait-ce qu'à titre d'accompagnateur. De nombreuses églises sont dotées d'un orgue secondaire placé près du choeur, instrument quelquefois mobile qui joue essentiellement un rôle concertant. Parmi les concertistes les plus connus figurent actuellement de nombreux protestants, de même que parmi les professeurs les plus recherchés. Aux uns et aux autres, il n'est pas difficile de trouver quelles oeuvres faire entendre au public, ou faire travailler à leurs élèves : le patrimoine est immense, et il s'accroît de jour en jour. C'est ainsi qu'à l'office comme au concert, il est possible d'entendre des pièces nouvelles, inspirées directement ou non par ces formes musicales qui sont l'identité du protestantisme : le psaume et le choral. Servant de principe structurel susceptible d'infinis développements, le choral est aujourd'hui bien vivant, en dépit des fortunes diverses qu'il a connues depuis le siècle de la Réforme. La même constatation vaut pour le psaume, apanage de la tradition réformée, et pour le plain chant dont les thèmes ne laissent pas d'inspirer les compositeurs catholiques.

S'il n'est pas le seul à intervenir dans les divers cultes protestants, l'instrument à tuyaux continue de bénéficier dans le protestantisme d'une très large extension et d'un prestige certain. Si l'on en juge par l'enthousiasme avec lequel de nombreux fidèles des Eglises de la Réforme luttent pour la sauvegarde des orgues anciennes, s'initient aux questions d'organologie, fréquentent les récitals, se pressent dans les stages destinés aux organistes et dans les classes d'orgue des conservatoires, voire se font artisans-facteurs, de beaux jours sont promis à cet instrument qui est l'image vivante et harmonieuse de l'unité dans la diversité.

EXAMENS ET CONCOURS

EDUCATION NATIONALE

Arrêté du 13 novembre 1981 — B.O. N° 43
Calendrier, pour la session de 1982, des épreuves écrites des concours de recrutement de professeurs, agrégations, C.A.P.E.S. (épreuves théoriques)
Agrégation d'éducation musicale et chant choral

Lundi	3 mai	Dissertation sur un programme de caractère général	8 h 30 à 14 h 30
Mardi	4 mai	Dissertation d'histoire de la musique	8 h 30 à 14 h 30
Jeudi	6 mai	Ecriture musicale	8 h 30 à 14 h 30
Vendredi	7 mai	Dictée musicale	11 h à 12 h

Certificat d'aptitude au professorat de l'enseignement du second degré
I - Section éducation musicale et chant choral

Mercredi	12 mai	Contrôle de l'oreille : épreuve a) début de l'épreuve	9 h 30
		épreuve b)	14 h 30 à 15 h 30
Jeudi	13 mai	Ecriture musicale	8 h 30 à 14 h 30
Vendredi	14 mai	Dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation	8 h 30 à 14 h 30

CULTURE. DIRECTION DE LA MUSIQUE

Avis de Concours
en vue de l'obtention du Certificat d'Aptitude aux fonctions de professeur dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat.

Les épreuves des concours en vue de l'obtention du certificat d'aptitude aux fonctions de professeur dans les Ecoles de Musique contrôlées par l'Etat auront lieu durant le premier semestre de l'année 1982 pour les disciplines suivantes : **Violon - Alto - Violoncelle - Clarinette - Saxophone - Cor - Trompette - Flûte à bec - Musique de Chambre - Accompagnement - Formation Musicale.**

Peuvent être admis à concourir les candidats remplissant les conditions suivantes :
1) Posséder la Nationalité Française.
2) Etre en position régulière au regard des lois sur le recrutement de l'armée.
3) Jouir des droits civiques et être de bonne moralité.

La clôture des inscriptions aura lieu le **31 décembre 1981.**

Les demandes d'inscription à ces concours doivent être adressées à la Direction de la Musique - Section des Concours - 53, rue Saint-Dominique 75007 Paris - Tél. : 555 92-03 poste 468.

BACCALAUREAT A6 - PARIS

Le commentaire musical ET *l'analyse harmonique sont obligatoires*

A. COMMENTAIRE D'UNE OEUVRE MUSICALE (*sur 10 points*)

MOZART, *Ouverture de « La flûte enchantée »* (partition in-16, éd. Eulenburg).

1° Relevez les thèmes principaux en indiquant leur tonalité, leur instrumentation et leur caractère.

2° Précisez la structure de cette ouverture. En quoi vous paraît-elle originale ? Justifiez votre réponse.

3° Décrivez avec précision le procédé d'écriture utilisé par Mozart entre la page 3 (mesure 16, *Allegro*) et la page 5 (mesure 39).

4° Montrez ce qui rapproche ou différencie cette œuvre d'une ouverture composée au XIXème ou au XXème siècle et que vous connaissez bien.

B. ANALYSE HARMONIQUE (*sur 10 points*)
BACH, *Choral n° 146* (éd. Choudens).

1º Quel est le ton initial de ce morceau ?

2º Relevez les modulations et emprunts de la musure 8 (4e temps) à la fin. Quelles remarques pouvez-vous faire sur la tonalité de la dernière période (mesures 18 à 21) par rapport à la tonalité initiale ?

3º Quelles observations pouvez-vous formuler à propos :

a. De l'écriture des mesures 9 et 10 d'une part et 11, 12, 13 d'autre part;

b. Du mouvement mélodique de la basse, mesure 13 (4e temps) et mesure 14 (premier, deuxième et troisième temps) ?

4º Quelle est la nature de la cadence située à la mesure 15 ?

5º Donnez la nature, l'état et le chiffrage des accords suivants :

a. Mesure 9, 1er et 2e temps;

b. Mesure 11, 1er et 2e temps;

c. Mesure 18, 4e temps.

BACH, Choral n° 146

N° 146.

bibliographie

o **BERARD Sabine, Musique, langage vivant (Analyses d'oeuvres musicales des XVIIème et XVIIIème siècles), Hachette-Van De Velde, Paris (1981), in-8° Jésus, 226 pages, exemples musicaux, I.S.B.N. 2.01.008.11.88**

Préfacé par Marcel Landowski, cet ouvrage nouveau de Sabine Bérard est en quelques sorte le reflet de ce que le professeur d'Education Musicale est appelé à faire avec les classes d'option A 6 et F 11, d'option facultative du baccalauréat, d'option lourde des Secondes de détermination, voire plus modestement, dans les classes de collège ; il offre également une orientation pour les classes d'esthétique et d'analyse des conservatoires et écoles de musique, dont le nombre est, il est vrai, relativement peu élevé.

C'est dire qu'un tel ouvrage, pour faire appel à une métaphore militaire en vogue, «occupe un créneau» important, et sera sans nul doute bien accueilli. Il approfondit en quelque sorte la voie tracée par Charles L'Hopital, Paule Druilhe George Favre, Jean Ruault ou René Demeure ; il se situe dans l'esprit des analyses réalisées depuis plus de trois décennies par les collaborateurs bénévoles dans cette revue L'EDUCATION MUSICALE, ou dans certaines fiches analytiques du commerce. Parallèlement, il se veut initiation concernant la méthode et la terminologie, d'où une importante Première partie qui occupe environ le tiers de l'ensemble et traite de ces questions : le lecteur y trouve le «petit arsenal» du parfait analyste, depuis les abréviations traditionnelles jusqu'à un petit lexique, en passant par l'approche d'échelles défectives ou de séries numérotées et mises à la portée d'un chacun. On appréciera aussi le fil d'Ariane concernant les instruments transpositeurs.

La Seconde partie répond assez rigoureusement aux nouvelles instructions concernant les classes de Seconde de détermination (et par extension les classes de Première), avec une approche de quelques structures classiques : fugue, suite, sonate, et formes vocales simples. Certaines de ces analyses sont assez développées, avec de nombreux exemples musicaux dont la clarté typographique n'a d'égale que celle des schémas. Il faut cependant signaler que sur la centaine de compositeurs mentionnés dans la Table, seuls dix d'entre eux sont sollicités pour l'analyse d'une de leurs oeuvres (quatre pour Jean-Sébastien Bach). Les autres ne figurent que pour un exemple musical ou pour une citation. Les formes abordées présentent une méthode d'approche de structures essentielles. Présenter toutes les évolutions possibles eut sans doute alourdi l'ensemble... L'utilisateur regrettera cependant de ne pas trouver de symphonie, ni concerto, ni quatuor, sinon par une citation épisodique.

Musique, langage vivant présente un programme de travail copieux, mais définitif. Le professeur qui l'utilisera se **verra donc** épargné tout effort d'originalité. S'il veut ajouter une note personnelle, il lui faudra faire vite, ou sauter délibérément telle ou telle oeuvre proposée. Cette critique négative ne tient, évidemment, que si le livre est imposé comme seul outil de travail. Entre cette attitude et celle du renouvellement, auquel je reste personnellement attaché afin de bannir la routine et l'uniformité, il y a sans doute place pour un répertoire de base, que ce livre peut parfaitement constituer...

Une Troisième partie est faite de claires conclusions concernant les formes, d'un aperçu sur les Ecoles et les Styles aux XVIIème et XVIIIème siècles, d'une **Chronologie**. On y trouve également une **Bibliographie** restreinte, dans laquelle je regrette cependant de ne pas trouver au moins les noms mentionnés ci-dessus, ou celui de la regrettée Amy Dommel-Diény qui a tant oeuvré pour notre cause au Service de la Musique.

Dans cette belle réalisation -jointe Hachette et Van De Velde, de rares fausses notes : **troubadour** confondu avec **trouvère** page 25 ; exemple inattendu de son harmonique sur corde à vide après l'explication de «l'harmonique artificiel» (il est d'ailleurs aussi naturel que l'autre !), page 83 (il peut évidemment s'agir d'un doigté aléatoire sur une corde plus grave...), **l'acciacature** (page 75) n'est pas spécifique de la guitare. Cette appoggiature écrasée est tout autant voire plus utilisée aux claviers, et ne peut être confondue comme ici avec le rasgueado, technique d'attaque des cordes de guitare en style **flamenco**. Il est sans doute vain de recenser ces erreurs qui n'altèrent pas le sérieux d'un ouvrage auquel bien des enseignants et étudiants ne manqueront pas de s'intéresser.

o **Suzanne MONTU-BERTHON, Un Liszt méconnu : mélodies et Lieder - 2 volumes : 1. triple numéro (342/3/4) et 2. double numéro (345/6) de La Revue Musicale, Editions Richard-Masse, Paris (1981), 198 pages et 56 pages, nombreux exemples musicaux.**

Depuis un demi-siècle, plusieurs numéros de **La Revue Musicale** ont été consacrés à Franz Liszt. Les deux volumes qui viennent de paraitre ouvrent cependant une perspective tout à fait insolite et riche de découvertes sur un aspect quasiment inconnu de l'oeuvre de ce génie : la somme remarquable des 87 mélodies si personnelles, à la tournure si diverse en même temps qu'adaptée aux exigences poétiques des langues sollicitées (l'italien, le hongrois, le français,

l'anglais et surtout, l'allemand). On peut donc savoir gré à Suzanne MONTU-BERTHON de cette étude dans laquelle elle a su plier aux rigueurs de la méthode historique et analytique les belles qualités musicales et pédagogiques que ses amis, ses collègues et ses élèves ont toujours admirées en elle.

Le second volume consiste en une gerbe évocatrice de quelques 130 exemples musicaux dont la consultation se trouve ainsi complètement dissociée de la lecture du tome 1. On conçoit immédiatement la souplesse d'une telle présentation qui permet de mettre telle ou telle citation en regard des commentaires du tome 1, ou d'opérer d'utiles comparaisons et confrontations. Ces exemples sont manuscrits et d'une lecture particulièrement claire. Leur présentation séparée offre en outre la possibilité de laisser ce tome II sur le piano afin d'opérer à volonté une lecture musicale.

Le tome I est donc tout entier consacré à l'étude et au commentaire des textes. Avec une extrême perspicacité et une maitrise technique irréprochable, Suzanne MONTU-BERTHON examine historiquement les trois époques créatrices (1839/50, 1859/62 et 1872/84) et le poids des poètes choisis, généralement de grands contemporains comme Goethe, Henri Heine ou Victor Hugo, exception faite pour Pétrarque. Nombre de ces compositions ont connu une seconde, voire une troisième version, et la **Table** complète qui ouvre le tome I est particulièrement précieuse pour qui veut se retrouver dans cet important répertoire. Cette **table** est essentiellement fondée sur la Collection complète des textes originaux des Mélodies et trois volumes conservés à la Bibliothèque Nationale (Département de la Musique). A cette somme s'ajoutent les transcriptions-fantaisies réalisées par Liszt d'après des mélodies d'autres compositeurs, Schubert par exemple. L'auteur considère ensuite les modifications apportées durant la riche période de Weimar, à une vingtaine de mélodies antérieures. Après les mélodies mêmes, Suzanne MONTU-BERTHON aborde le rôle privilégié du piano dans ce contexte, ainsi que les structures diverses exploitées, du lied à la ballade en passant par la chanson à refrain ou le mélodrame.

La courbe mélodique, la richesse harmonique, l'invention rythmique, les terminaisons parfois curieuses font l'objet d'un substantiel Chapitre VIII : **Le langage de Liszt dans ses mélodies.**

Cette vaste récension analytique réalisée avec lucidité permet à Suzanne MONTU-BERTHON de dégager **La personnalité** du musicien d'après l'inspiration même de ces mélodies. Un double **Index** des noms et des oeuvres, une **Bibliographie française** sommaire complète cet ouvrage à la lecture vivante, attrayante et d'une pénétration claire des textes. Avec cette étude, l'auteur élargit donc avec bonheur notre connaissance d'un compositeur dont la noble figure humaine prend peu à peu sa dimension artistique de createur et de pionnier. C'est ce que souligne l'I.G. honoraire George FAVRE dans sa **Préface** pour cette «contribution marquante à l'histoire du Romantisme musical européen».

Cependant que vient précisément de paraître le premier enregistrement comportant des mélodies de Liszt avec Dietrich Fischer Dieskau et Daniel Baremboim chez **Deutsche Grammophon Gesellschaft**, voilà désormais un ouvrage de référence. Au côté des travaux de Peter Raabe, Humphrey Searle, Emile Haraszti et Serge Gut, **Un Liszt méconnu : Mélodies et Lieder** de Suzanne MONTU-BERTHON s'imposera sans tarder dans toute Bibliothèque sérieuse.

Jean Maillard

o **JAMES GALWAY : Ma vie de flûtiste (An autobiography) traduit de l'Anglais par Anne-Marie BOEHM-TREMEAU. Editions BUCHET CHASTEL, 18, rue de CONDE 75006 PARIS, 1981.**

A la suite d'un très grave accident qui interrompit ses activités artistiques James GALWAY, «l'homme à la flûte d'or», s'interroge sur son passé, retrace les périodes mouvementées de sa formation musicale et fait une mise au point de sa technique instrumentale. «Il est quasi impossible, je crois, de lancer en l'air une brique dans le comté de Galway sans qu'elle retombe sur la tête de quelque musicien, même si c'en est un qui se contente de siffler dans ses doigts». «Jouer de la flûte a toujours été pour moi la chose la plus extraordinaire et la plus gaie qui soit», affirme-t-il. Depuis la flûte SELMER (déposée au Musée des Instruments anciens de la Halpin Society) en passant par celle de Louis LOT, fabricant français, pour s'en tenir actuellement aux flûtes d'or de COOPER de Clapham, le petit-gars» de Carnalea Street a fait du chemin. Après avoir écouté Marcel MOYSE en Suisse et travaillé l'embouchure avec l'une de ses études, Muriel DAWN, il constate : «Je n'arrivais pas à faire de grands coulés et éprouvais des difficultés à jouer legato». Il souligne la prééminence de l'Ecole Française de flûte où le «virtuoso» existe alors qu'en Angleterre l'accent n'est mis que sur l'efficacité ; travaille avec Geoffrey GILBERT, John FRANCIS, est engagé au Sadler's Well de Londres par Colin DAVIS, obtient le Grand Prix du Disque (1976...) pour son enregistrement du Concerto en Ré M de MOZART et devient première flûte de l'Orchestre Philharmonique de Berlin sous la direction d'Herbert Von KARAJAN, puis reprend sa liberté et «ses astuces en matière de doigté» qui demeurent partie intégrante de lui-même.

Ce rendez-vous manqué avec la mort serait-il, pour ce brillant flûtiste, le chemin de Damas ? Les jeunes interprètes se plairont probablement à écouter James GALWAY dans French Flute Concertos RCA Stereo R.L. 25109, Royal Philharmonic Orchestra conducted by Charles DUTOIT (1977), Fantaisie de Gabriel FAURE en E M et Sonate pour flûte et orchestre de Francis POULENC et les Grands Maitres de la Flûte Française dont il se réclame : **Marcel MOYSE'S French Favorites**, MURAMATU GAKKI HANBAI séries 5, le Concerto de Jacques IBERT et **René LE ROY, EMS Oeuvres complètes Vol. 1** Recordings 401 (1950), Densité 21,5 d'Edgar VARESE sous la direction de l'auteur ou la sonate pour flûte et piano de Bohuslav MARTINU avec George REEVES, EMS Recordings New York Numéro 2 (1950), rediffusés sur France Culture en Mai 1981.

M. Broussais

nOtre discOthèque

o **LE SALON DE ROSSINI. LE LIEDER QUARTET : Ana Maria MIRANDA, soprano. Hanna SCHAER, alto ; Jean-Claude ORLIAC, ténor. Udo REINEMANN, baryton. Christian IVALDI, piano. ARION ARN 3860 1981.**

Quatre chanteurs, un piano, voilà une conception de la musique de chambre avec pour flatter les goûts d'un certain public, l'inévitable duo des chats dans lequel peuvent disparaitre, au profit de l'interprétation, les défaillances de timbre et de souffle. Le compositeur du **Barbier** appréciait plus la vigueur que la miévrerie, mais le jeune public auquel s'adresse ce disque saura-t-il entendre la différence ?

Au demeurant, et pour les enfants, la pochette sait être attirante avec cette photo en couleur d'une scène de la charmante pièce de théâtre : «Confidences d'une chatte anglaise». La présentation soignée de Joël Marie FAUQUET avec portraits de ROSSINI s'accompagne d'une traduction anglaise confiée à Charles WHITFIELD. Dans un parfait équilibre entre les voix, cette musique «de salon» passe dans les micros sans aucune bavure musicale.

o **GIOACCHINO ROSSINI : CENDRILLON. Bianca Maria CASONI. Ugo BENELLI. STAATSOPER BERLIN, dir. Piero BELLUCI. Importé d'Allemagne. ACUNTA JB 23.271/73.**

Ce ROSSINI-là a de la verve, de la gaieté et l'émotion nécessaire pour rendre crédible, au travers du disque, cette version de **Cendrillon** sur un libretto de Jacopo FERRETTE. La distribution est italienne sous la direction d'un chef italien à qui se voit confié l'orchestre symphonique de Berlin, ce qui manifestement lui pose de temps à autre quelques problèmes de cohésion. Le rebondissement de la langue italienne dans les récits et les vocalises, traités avec souplesse et esprit par Bianca Maria CASONI (Angelina) et Alfredo MARIOTTI (Don Magnifico), nous réconcilient avec ce style que d'aucuns qualifient de superficiel et qui s'identifie à la joie de vivre du compositeur autant qu'à l'écriture d'une époque. Ténor léger au timbre bien en tête, baryton gracieux, basses semblent être formés à la même école et apportent homogénéité à l'oeuvre.

Un enregistrement sérieux, présenté avec sobriété.

o **RUGGERO RAIMONDI : SIX PERSONNAGES EN QUETE DE CHANTEUR. BIZET, Carmen, couplets d'Escamillo. BERLIOZ, La Damnation de Faust, sérénade de Méphistophélés. MOUSSORGSKI, Boris GODOUNOV, la mort de Boris. MOZART, Don Giovanni, air du champagne. VERDI, Otello, credo de Iago. MASSENET, Don Quichotte, mort de Don Quichotte. Choeur et orchestre du Théâtre National de l'Opéra de Paris. Dir. Emil TCHAKAROV. STU 71434 Stereo Artistique RC 350.**

Le choix des morceaux de ce récital lyrique enregistré dans l'église Notre-Dame du Liban à Paris en Février 1981, permet à Ruggero RAIMONDI de chanter confidentiellement sur fond de réverbération sonore orchestrale. Toréador, il cherche le timbre en nasalisant le français moulé pour lui en une voyelle unique, le ô, qui signale en son imprécision la hauteur insuffisante de l'émission vocale. La sérénade de Méphisto se brise dans le staccato et perd ainsi une grande partie de son dangereux charme. Pas de creux, ni de couleur sombre pour la Russie des Tsars. Un iago ni inquiétant, ni vaillant, dont la voix retrouve dans sa langue d'origine un timbre de baryton peut-être plus MARTIN que VERDI, succède à cet air du champagne de **Don Giovanni**. Entre Sancho Pança et Don Quichotte, peu de différence, des longueurs qui se noient dans une direction quelque peut nébuleuse.

Avec une application scrupuleuse à respecter notes et texte, Ruggero RAIMONDI enrobe ses personnages sous un voile de brume, personnages qui ne sauraient nous faire oublier certaines de leurs incarnations précédentes dont celle de Michel DENS, Marcel JOURNET, Anton PIROGOV, Victor MAUREL et même... à défaut de Frank SINATRA, Jacques BREL.

o **POLYPHONIES DE SARDAIGNE. Collection C.N.R.S. MUSEE DE L'HOMME. LE CHANT DU MONDE, LDX 74760 Stereo-Mono. 1981 Enregistrement, Photographies et texte de Bernard LORTAT-JACOB.**

Ce disque fait partie d'une collection importante couvrant les TRADITIONS MUSICALES des CINQ CONTINENTS, publiés sous la direction de Gilbert ROUGET, chargé du département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme. Il est le dernier en date et a fait l'objet d'une présentation au Palais de Chaillot et au Conservatoire de Romainville le vendredi 13 Novembre 1981. Chanteurs sardes en costume national ont renouvelé une expérience ancestrale de Boghe et Gara poetica (chant et joute poétique) improvisant à cette occasion les paroles de bienvenue sur un thème donné. Selon Bernard LORTAT-JACOB, le chant «a tenore» est exécuté par un petit ensemble choral (su tenore) comprenant un soliste, qui a un rôle prépondérant et chante le texte, et trois choristes dont les parties

agencées sur des formules syllabiques forment une trame harmonique très caractéristique.

Les voix aigues (boghe et mesa boghe) s'apparentent aux voix méditerranéennes tendues, fortement timbrées et nasales, les deux autres (bassu et contra) sonnent graves, forcées sur le larynx et parfaitement fondues à la 5te dans la plupart des cas. La combinaison de ces deux voix fait apparaitre un spectre harmonique très ouvert que les **chanteurs** recherchent en se tenant proches l'un de l'autre tout en se faisant face.

Essentiellement profane et polyphonique ce chant semble constituer la partie la plus spécifique de l'art de la Sardaigne.

Tous renseignements : Musée de l'Homme, département d'Ethnomusicologie. Palais de Chaillot 75016 Paris.

o **CESAR FRANCK. ORGAN MUSIC. GRHAM STEED. The Organ of Bach Abbey. L'OISEAU LYRE 390 209 (D 165 D3) BA 325 ; Importé du Royaume-Uni par BARCLAY**

Ce qui fait l'intérêt de cet enregistrement intégral de l'oeuvre de César FRANCK, c'est la qualité de l'instrument très justement adapté au choix de l'interprète. Graham STEED utilise bien l'orgue, abusant toutefois quelque peu des mixtures (plein jeu). La prise de son, en direct puisqu'il s'agit de trois soirées consécutives à BATH ABBEY en Août 1978, ne semble pas affecter son jeu qui recherche l'effet. Nous serions en droit d'attendre de ce «Marathon musical» (selon Marcel DUPRE) un peu plus d'allure, de panache et surtout de liberté oratoire. Encore faudrait-il pour cela prendre des risques, soigner le rubato, les pleins et les déliés, éviter les unissons. La mélodie y gagnerait un meilleur phrasé.

En somme, de ce technicien formé à l'Ecole Française, on aimerait moins d'application et plus de chaleur afin de ne pas rester en retrait **de l'émotion**.

Marie BROUSSAIS

o **ALFONSO EL SABIO, Cantigas de Santa Maria - 33/30 ASTREE AS 59 st.**

Neuf **Cantigas de Santa Maria** du Roi de Castille **Alphonse Le Sage ou plutôt Le Savant** (1230-1284) : adoptant le principe actuel de ne pas multiplier le nombre de pièces dans un enregistrement de mélodies médiévales, Esther Lamandier a retenu dans ces miracles de Notre-Dame les deux grands registres exploités par le Roi-troubadour. D'une part les évocations précises d'évènements marqués par une intercession mariale et dont la ligne mélodique sans pièges techniques tend parfois vers un quasi récitatif, et d'autre part les laudes au chant beaucoup plus élaboré et dont les mélismes recherchés, les intervalles d'intonations souvent périlleuse, ne laissent pas de faire songer au chant andalou-mauresque. La voix chaude et souple d'Esther Lamandier sait s'adapter merveilleusement à ces orientations et apporter avec un goût artistique consommé, la vie au support mélodique de ces poèmes attachants. L'exécution est une fois à voix nue, tantôt soutenue intelligemment par une efficace coloration instrumentale, vièle ou orgue ou encore harpe.

o **Marc-Antoine CHARPENTIER, David & Jonathan, tragédie lyrique - Coffret 3 x 33/30 ERATO STU 71345 g.u.**

David & Jonathan, tragédie en musique en cinq actes et un prologue de Marc-Antoine CHARPENTIER (1634-1704) sur un livret du Père Bretonneau S.J., fut représentée pour la première fois au Théâtre du Collège Louis le Grand le 25 février 1688. De l'unique source que constitue le texte incomplet de Philidor, Jean Duron a su, par mille intelligents recoupements et patientes recherches musicologiques, réaliser une partition qui réponde parfaitement à l'idée esthétique que nous pouvons nous faire actuellement de l'oeuvre de Marc Antoine Charpentier. Interprétée sous la direction de Michel Corboz à l'Opéra de Lyon par un ensemble de solistes, les **Enfants de la Cigale** de Lyon, les élèves du **Lycée Musical, la Maitrise de l'Opéra de Lyon, l'English Bach Festival Baroque Orchestra**, cette très exceptionnelle réalisation ERATO réuni des solistes de tout premier ordre parmi lesquels Paul Esswood, hautecontre, dans le rôle de David, Colette Alliot-Lugaz soprano (Jonathas), Philippe Huttenlocher, baryton (Saül), Roger Soyer, basse (Achis), Antoine David (Joabel)... On sourit des coups de griffes donnés à l'exécrable Baptiste par le réalisateur dans sa notice, mais on admire l'érudition de ce texte de présentation qui précède le livret de Bretonneau. Quant à l'exécution, elle bénéficie de toutes les grâces et de toutes les splendeurs d'un Baroque ressuscité : ERATO mérite bien une fois de plus de la Musique avec cette réalisation qui met à disposition des amateurs un des fleurons de théâtre lyrique français : on ne peut que se réjouir du soutien que lui a accordé dans ce but le S.E.R.D.D.A.V. du C.N.R.S. qui vient d'éditer la partition originale.

o **J.S. BACH Motets BWV 225-231 et Cantates 50 à 118 Coffret 2 x 33/30 ERATO STU 71 337** g.u.

Quatre seulement des dix motets de Jean-Sébastien BACH (1685-1750) mentionnés comme un minimum par J.N. Forkel, premier biographe du Cantor de Leipzig, sont aujourd'hui connus : **Komm, Jesu, Komm !** (BWV 229), **Lobet der Herrn** (BWV 230), Jesu meine Freude (BWV 227) et **Singet dem Herrn** (BWV 225). Ils sont présentés dans ce coffret ERATO d'une réalisation tout à fait admirable, qui réunit également des pseudo-motets et des Cantates : **Der Geist hilft unser Schwachheit auf** (BWV 226), cantates **Jesu Christ, meins Lebens Licht** (BWV 118), **Nun ist das Heil und die Kraft** (BWV 50), **Sei Lob und Preis** (BWV 231), **Der Gerechte Kommt** (BWV 228). L'extraordinaire ferveur d'interprétation du **Monteverdi Choir**, des **English Baroque Soloists** est véritablement prenante sous la direction fine et sensible de John Eliot Gardiner. C'est encore une très belle nouveauté ERATO.

o **DOMENICO SCARLATTI, L'oeuvre pour clavecin, volume 3 - Coffret 4 x 33/30 ERATO STU 9232 g.u.**

Entre 1738 et 1757, Domenico SCARLATTI (1685-1737) a composé quelques 555 sonates. Sous l'égide de la Firme ERATO, Luciano Sgrizzi en a entrepris l'enregistrement intégral, dont voici précisément le troisième volume consistant en 70 sonates réparties en quatre disques. Ce sont toutes des pièces binaires d'une infinie variété d'inspiration, à l'audition desquelles jamais un instant l'intérêt ne faiblit : rythmes constamment renouvelés, tonalités contrastées, inspiration mélodique d'une extrême souplesse et des plus délicates. Toute une poésie contrastant singulièrement avec les autres grands contemporains comme Couperin, Bach, Rameau ou Haendel. Pour cette gravure exhaustive, Luciano Sgrizzi a choisi deux instruments particulièrement bien sonnants : un de Jean Bas (1757) remis en état par Frédéric Bal et Anthony Sidey en 1978 (collection particulière) et Anthony Sidey (pour le disque 4). Un ensemble de prestige, prometteur de très riches heures d'écoute, pour la discothèque des fins amateurs.

o **HAENDEL, Ode & Anthem - 33/30 L'OISEAU-LYRE Florilegium Series 395113 (DSLO 541) BA 365 st. importé du Royaume-Uni par BARCLAY.**

Cette réalisation DECCA-L'OISEAU-LYRE est encore une réussite tout à fait remarquable. Le choix de Georgs Frederic HANDEL (1685-1759) pour une des oeuvres inscrites au programme du Baccalauréat facultatif 1982 (**Concerto d'orgue op. IV numéro 4**) permettra sans doute de faire entendre diverses auditions de cet immense musicien. Nos discothèques personnelles, nos discothèques scolaires pourront se parer d'un tel enregistrement de tout premier ordre, dans lequel sont réunies **l'Ode pour l'anniversaire de la Reine Anne**, l'un des premiers chefs d'oeuvre anglais de Haendel, composé vers 1714 et **The Foundling Hospital Anthem** composée en 1749 pour le premier concert de soutien donné par le compositeur en faveur de l'Hospice des enfants abandonnés. En première partie, **Le Messie**. Puis un **Concerto d'orgue** sur l'instrument précisément offert par le compositeur à la chapelle de la Fondation. Enfin, cette **Anthem** dont le choeur final reprend le motif tonnant de **l'Alleluia du Messie**. Judith Nelson & Emma Kirkby (sopranos), Shirley Minty (contralto), James Bowman (contre-ténor), Martyn Hill (ténor) et David Thomas (basse), **The Choir of Christ Church Cathedral Oxford** et **The Academy of Ancient Music** jouant sur instruments d'époque, dirigés par Simon Preston, sont les parfaits interprètes de cette très désirable nouveauté. Cet enregistrement est également disponible sur cassette KDSLC 541.

o **MENDELSSOHN, Symphonie écossaise, Extraits d'Athalie - 33/30 DECCA 591 011 st. Diffusion Barclay.**

Avec son humour pince sans-rire, George Bernard Shaw déclarait que la **Symphonie numéro 3 dite Ecossaise**, de Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847) serait parfaite, si elle n'était pas «trop aimable». Certes les clameurs des clans récoltés sont polies par des harmonies très civilisées, et les sauvages glens et hills des monts Calédoniens se parent d'un brouillard sonore propre à en émousser les aspérités. Mais quelle musique magistrale, quelle leçon de composition à laquelle Berlioz même, l'intransigeant, se laissait prendre ! Cette dernière oeuvre symphonique de Mendelssohn, composée après **l'Italienne** et même la **Réformation**, bénéficie d'une excellente interprétation de l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction de Christoph von Dohnanyi. A cet **Opus 56** sont adjoints deux extraits de la musique de scène peu connue pour **l'Athalie** de Racine, donnée à la Cour de Prusse en 1842. Pages académiques certes, mais de haute tenue que cette **Ouverture** et cette **Marche des Prêtres** qui a sollicité récemment nos apprentis harmonistes.

o **MENDELSSOHN, Symphonie Italienne, Ouvertures Mer calme et heureux voyage, Les Hébrides - 33/30 DECCA A digital recording SXDL 7500.**

Suite logique de l'enregistrement précédent, cette nouveauté DECCA présente cependant la particularité d'une prise de son digitale, et fait l'objet d'une importation d'Angleterre par Barclay, sous cote 390 (SXDL 7500) BA 372. La prise de son est évidemment tout à fait remarquable pour cette **Symphonie numéro 3 (Italienne)** et ces deux **Ouvertures op. 26 (La grotte de Fingal) et op. 27 (Mer calme et heureux voyage)** de MENDELSSOHN. Cette interprétation de l'Orchestre Philharmonique de Vienne sous la direction de Christophe von Dohnanyi est également disponible sur cassette KSXDC 7500.

o **BERLIOZ, Grande Messe des Morts - Coffret EMI LA VOIX DE SON MAITRE 2 C 167-03898/9 Enregistrement digital**

Feux et tonnerre ! Un enregistrement à fendre les dalles des sépulcres ! Rien n'y manque aurait dit le cher Florent Schmitt, des déferlements de la grosse caisse roulante à la nuance piano des trémulations du **Mors stupebit** : voilà un **Requiem** de BERLIOZ (1803-1869) somptueusement servi et qui rappelle les grandes heures de Jean Fournet, Charles Münch et Léonard Bernstein. Ce **Requiem** a ses détracteurs et ses enthousiastes : je me souviens avec une certaine confusion des passes d'arme acerbes que Bernard Gavoty voulut bien m'accorder à son sujet... La Tribune des **critiques de disques** m'a redonné en cette Toussaint l'occasion de constater combien le sentiment berliozien pouvait être méconnu : comment est-il donc possible, lorsqu'on a approché un tant soit peu Berlioz, de confondre en une même appréciation le **Lacrymosa avec La Chevauchée des Walkyries** !... Mais revenons au présent enregistrement qui dévoilera plus d'un aspect généralement occulté de cette grande partition dans les enregistrements traditionnels. Un regret pour le solo du ténor Robert Tear, qui peine parfois pour atteindre le Si aigu, et qui commet une malencontreuse erreur dans le coulé de liaison du premier **Sanctus**. Mais la présence de

l'orchestre, son relief, le dynamisme d'André Prévin entraînant **The London Philharmonic Choir et The London Philharmonic Orchestra** est souverain. Dans l'illustration de la notice, il eut été préférable de présenter un Berlioz contemporain de l'oeuvre enregistrée. La prise de son a été effectuée du 21 au 24 avril 1980 à Walthamstow sous la direction de Christopher Parker. Elle mérite d'être soulignée comme remarquable.

J. MAILLARD

o **Francesco DURANTE (1684-1755) : Quatre Concertos pour cordes - Ensemble instrumental LA FOLLIA, dir. MIGUEL DE LA FUENTE - ARION 38590**

L'oeuvre, pourtant très abondante de Francesco DURANTE, ce contemporain napolitain de Bach et de Haendel, est pratiquement inexistante au catalogue discographique. Ce disque qui contient quatre des huit concertos restitués par Roger BLANCHARD en 1970, constitue donc une très importante contribution à notre connaissance de ce compositeur en même temps qu'il complète notre vision de la musique baroque. L'interprétation de l'ensemble LA FOLLIA, sous la direction de son premier violon : MIGUEL DE LA FUENTE, nous en restitue tour à tour avec chaleur et brio tout l'esprit libre, improvisé, fantasque.

o **Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791) : «Waisenhausmesse» en ut mineur KV 139 - Solistes : les enfants Sebastian Hennig (soprano), Rafael Harten (alto), et John Elwes (ténor), Stephen Varcoe, basse ; choeur de garçons de Hanovre et le collegium aureum (premier violon Franz Josef MAIER) sous la direction de Heinz HENNIG - Disque HARMONIA MUNDI (allemand) numéro 065-99 910**

Cette oeuvre d'un garçonnet de 12 ans, probablement écrite pour l'inauguration de l'église de Waisenhaus, avait déjà connu sous la direction de Claudio ABBADO, la faveur d'un enregistrement dans lequel Gundula Janowitz, Frederica von Stade, Wieslaw Ochmann et Kurt Moll, s'attachaient à oublier la scène lyrique, ses drames et ses passions, pour nous restituer un pur moment de ferveur musicale et religieuse. Avec le présent enregistrement Mozart est chanté par des voix de petits garçons qui peuvent avoir le même âge que le compositeur en 1768 ! Cette restitution sonore sur des instruments d'époque et des voix uniquement masculines, nous offre, outre la séduction sonore et une approche plus poussée de l'authenticité musicologique, une image élevée de l'enfant, moins celle de l'enfant de génie, unique dans l'histoire de l'humanité, phénomène inexplicable qui accède par miracle à l'état de grâce du créateur, que celle de tous les enfants, ceux-là même que nous cotoyons, qui bien évalués dans leurs vraies possibilités, et bien conduits peuvent être des interprètes irremplaçables.

o **Antonin DVORAK (1841-1904) : Requiem op. 89 - Solistes : Térésa Zylis-Gara, Stéfania ToczyskaPeter Dvorsky-Léonard Mroz - Choeur et nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France, dir. Armin JORDAN**
Coffret 2 Disques ERATO STU 71430

Treize ans après l'enregistrement DECCA dirigé par Istvan KERTSZ, voici une seconde vision de cette oeuvre rarement jouée, du moins en France. Après le succès en Angleterre de son STABAT MATER, le festival de Birmingham commande à Dvorak, une autre grande oeuvre chorale avec orchestre qui pût s'exécuter au concert, pour l'année 1888, c'est le présent Requiem, aux proportions et à l'équilibre Haendeliens. L'imagination et la pure plasticité mélodique, sous-tendues par des harmonies subtiles, recherchées, voire inattendues, font de ce Requiem une oeuvre humaine, directe et chaleureuse, qui enrichit d'une façon originale, le répertoire peu abondant des grandes oeuvres sacrées latines de la deuxième moitié du vingtième siècle où se sont illustrés les BRUCKNER, LISZT ou VERDI. Ajoutons que l'interprétation d'Armin JORDAN, sensible, précise et équilibrée révèle une à une toute les beautés de la partition, et que pour ce faire il est admirablement suivi par les choeurs et le nouvel orchestre philharmonique de Radio France, choeurs auxquels il convient, me semble-t-il, de rendre un hommage tout particulier, qui sous la conduite de Jacques JOUINEAU, sont d'une homogénéité, ductilité, expressivité, tout-à-fait exemplaires.

o **Serge RACHMANINOV (1873-1943) : Concerto numéro 3 en ré mineur pour piano et orchestre. Soliste Alexis WEISSENBERG - Orchestre national de France, dir. Léonard BERNSTEIN. Disque EMI 069-03764**

L'oeuvre de Serge Rachmaninov, après un oubli d'une trentaine d'années, connait à nouveau la faveur des interprètes, et notamment parmi eux ; ceux de la 1ère génération, voire la deuxième (!) génération d'après guerre. Cet attrait subit, qu'atteste une discographie abondante, est un des épiphénomènes d'une passion nouvelle des jeunes pour la musique romantique. Rachmaninov a d'ailleurs été l'un des plus précieux interprètes de Chopin ou de Liszt, dans la descendance desquels il se situe comme compositeur, ayant vécu complètement en marge des bouleversements, des cassures, des recherches de la musique de son temps. Cet anachronisme musical peut-être suspect pour certains auditeurs au point de détourner leur intérêt. Ce concerto vient à propos nous rappeler de quelle richesse d'invention mélodique, de beaux effets pianistiques, d'expression élégiaque et passionné, quoique délivré de tout pathos, Rachmaninov était capable. Certes, il n'apporte rien sur le plan du langage, Rachmaninov n'est pas Prokoviev, cet autre virtuose compositeur à la carrière mi occidentale mi russe. Mais l'antinomie même de leurs moyens d'expression, et leur impossible confrontation nous les révèlent mieux l'un, à la lumière de l'autre. Splendide interprétation d'Alexis Weissenberg, efficacement accompagné par l'Orchestre national de France dirigé par Léonard BERNSTEIN.

J.J. PREVOST

INFORMATIONS DIVERSES

o CONSERVATOIRE DE MUSIQUE POUR HANDICAPES

Le CONSERVATOIRE DE MUSIQUE ET D'EXPRESSION ARTISTIQUES POUR LES PERSONNES HANDICAPEES a été créé en France, dans le cadre de l'année internationale pour les personnes handicapées, sous la forme d'une Association sans but lucratif.

Il a ouvert ses portes en Mai dernier dans des locaux spécialement aménagés et accueille des enfants, adolescents et adultes : handicapés mentaux « légers » et handicapés physiques.

Il s'est donné pour objectif de contribuer au développement de la personnalité par un enseignement personnalisé, dispensé individuellement par des professeurs diplômés.

Disciplines enseignées :

Les différents instruments, le chant, la danse rythmique, le mîme, les marionnettes, le dessin, la peinture, la sculpture.

Informations d'ordre pratique :

Le Conservatoire est ouvert du mardi au samedi de 14 h. à 18 h., ainsi que le mercredi et le samedi matin - de 9 h. 30 à 12 h. 30.

Pour tous renseignements : Ecrire ou téléphoner. Adresse : 58, Avenue Jean Jaurès - 93310 LE PRE SAINT GERVAIS Tél. : 840 69-76.

o SECTION FRANCAISE DE L'I.S.M.E.

Cours de Formation en Musicothérapie par Jacques PORTE (chargé de la Recherche Musicale au Centre de Thérapeutique Expressionnelle de l'Hôpital Ste-Anne).

Thème : Les effets pschychologique des composantes de la musique. 3 et 17 Décembre 1981.

Renseignements : I.S.M.E., 13, rue Dr Morère 91120 PALAISEAU. Tél. : 014 02-91 (le matin).

o COEDITION
C.N.R.S. ET LE CHANT DU MONDE

(Collection dirigée par G. ROUGET). Traditions Musicales des cinq continents. Enregistrements réalisés par des ethnomusicologues ou des ethnologues ayant une longue connaissance des pratiques musicales d'Afrique, d'Amérique, d'Europe, d'Asie et d'Océanie.

L'enregistrement « Polyphonies de Sardaigne» sera présenté dans notre discothèque ».

o L'HISTOIRE DE LA LANGUE MUSICALE de MAURICE EMMANUEL (Réédition) : Témoignages de Y. Lefèbure, O. Messiaen et H. Dutilleux en souscription aux **EDITIONS HENRI LAURENS**, 131, rue P.V. Couturier 92240 **MALAKOFF.**

o PRIX PINEAU-CHAILLOU - MAIRIE DE NANTES

Le Prix Pineau-Chaillou, fondé par un ancien Conservateur du Musée des Beaux-Arts de Nantes, est destiné chaque année à récompenser alternativement un artiste-peintre et un compositeur de musique de nationalité française.

Cette année, à titre exceptionnel, deux récompenses de 2 68o F. chacune seront offertes :

— l'une sera décernée à un compositeur de musique,

— l'autre à un artiste-peintre.

Le jury désigné par l'Administration Municipale pour examiner les candidatures au titre de l'année 1981, se réunira au début de l'année prochaine.

Les candidats musiciens devront fournir trois œuvres du même genre, choisies parmi les plus caractéristiques. Un enregistrement sonore de bonne qualité, destiné à être écouté sur magnétophone à deux pistes accompagnera les partitions. Ces documents seront à adresser au Conservatoire National de Région, rue Gaétan Rondeau - 44200 NANTES, avant le 15 JANVIER 1982.

Renseignements à la Mairie de Nantes - service des Affaires Culturelles - tél. (40) 20.94.32.

o FESTIVAL INTERNATIONAL SON & IMAGE VIDEO

En 1982, le 24ème FESTIVAL INTERNATIONAL DU SON devient le «FESTIVAL INTERNATIONAL SON et IMAGE VIDEO».

Le Festival 1982 aura lieu à Paris, du 7 au 14 MARS 1982, au Palais des Congrès, C.I.P. Porte Maillot, à l'Hôtel Méridien et à l'Hôtel «Club Méditerrannée».

o EDITIONS VAN DE VELDE

MUSIQUE LANGAGE VIVANT.

Analyse d'œuvres musicales des XVIIème et XVIIIème Siècles par Sabine Bérard - Jean-Paul Holstein.

Guide pour tous les musiciens professionnels ou semi-professionnels qui possèdent à leur programme d'études l'analyse et à leur programme d'examens des épreuves d'analyse. Il s'agit des élèves des classes musicales de l'enseignement général (Baccalauréat à option musicale A6, Baccalauréat de Technicien musicien F11), des élèves des Conservatoires, des candidats aux C.A. des Conservatoires, des étudiants des facultés de Musicologie.

o CAHIERS RECHERCHE/MUSIQUE
I.N.A. : G.R.M.

Premier ouvrage donnant une chronologie précise et référencée ainsi qu'un inventaire exhaustif des œuvres élaborées dans les studios de recherche musicale, du Club d'Essai de la RTF, de l'ORTF et de l'INA.

Depuis 1948, 925 titres originaux y sont recensés.

Le REPERTOIRE ACOUSMATIQUE constitue un numéro spécial des **cahiers recherche/Musique.**

Vente en librairie (ARGON diffusion), 43, rue Hallé 75014 PARIS.

o GOETHE INSTITUT PARIS, 17, avenue d'Iéna 75116 PARIS.

Bibliothèque. 40.000 livres en langue allemande et Française. 150 journaux et revues. 2000 disques. 900 séries de diapo.

Salle de Concert. Cours d'Allemand - Service de documentation pédagogique.

o BORDEAUX - Centre SIGMA-LAINE, Rue Ferrère.

MUSIQUE EN CHANTIER du 7 au 11 Décembre et du 22 au 26 Février 1982.

— Deux Stages-Ateliers (Approche de la musique créative - travail du son - étude et pratique des rythmes improvisation - mise en situation de scène. Dirigés et animés par Jean-Paul NOGUES (sax. perc.) Pascale JAKUBOWSKI (piano) et Jean-Paul THIBEAU (plasticien).

o SAINTES

La Chorale de l'Ecole Normale de NIORT sous la direction de J. BARATHON se produira le 20 décembre à l'Abbaye aux Dames à SAINTES. Au programme le «Magnificat et la Suite en ré n° 3 de J.S. BACH.

o NEUFCHATEL (Suisse)
FONDATION POUR LA DIFFUSION DE LA MUSIQUE ANCIENNE
créée en 1976 par Denise PERRET, ethnomusicologue.

But de la Fondation : Dans le cadre des cours de musique ancienne au **Conservatoire de Neuchâtel** où il n'existe apparemment que la seule classe de luth dans les Académies musicales à travers le monde — classe créée par RICARDO CORREA en 1966 — et qui attire des luthistes de tous les pays voisins et d'outre-mer, la Fondation organise des Concerts, cours, concours, émissions Radio-Télévision. En outre, elle invite, chaque année, des élèves actifs et des auditeurs à ses JOURNEES INTERNATIONALES DE MUSIQUE RENAISSANCE ET BAROQUE,

C'est au cœur de la Fondation qu'un **TRIO DE LUTHS** a été créé par RICARDO CORREA, Professeur de musique ancienne au Conservatoire de Berne et qui enseigne la discipline de luth au Conservatoire de Neuchâtel.

Leur dernier disque qui vient de paraître chez SM comporte des œuvres inédites de PACOLONI, VALDERRABANO, MUDARRA, ADRIAENSSEN & PICCININI.

Dernière information : ce Trio a été engagé par Maurice FLEURET, pour se produire au Festival de Lille, le 8 décembre 1981.